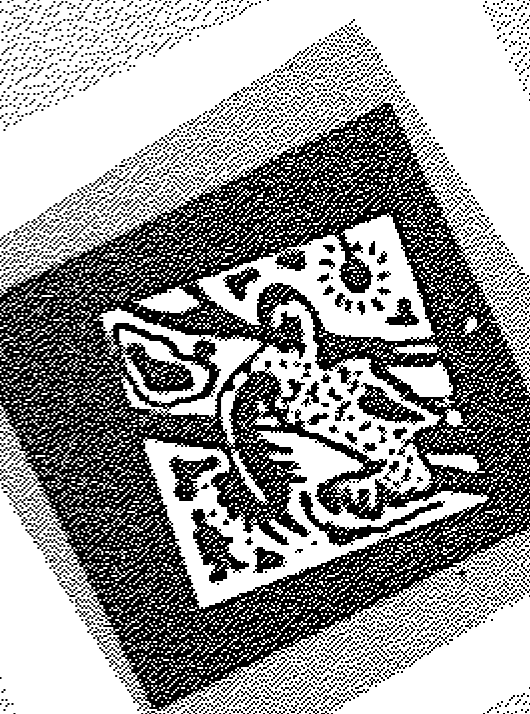
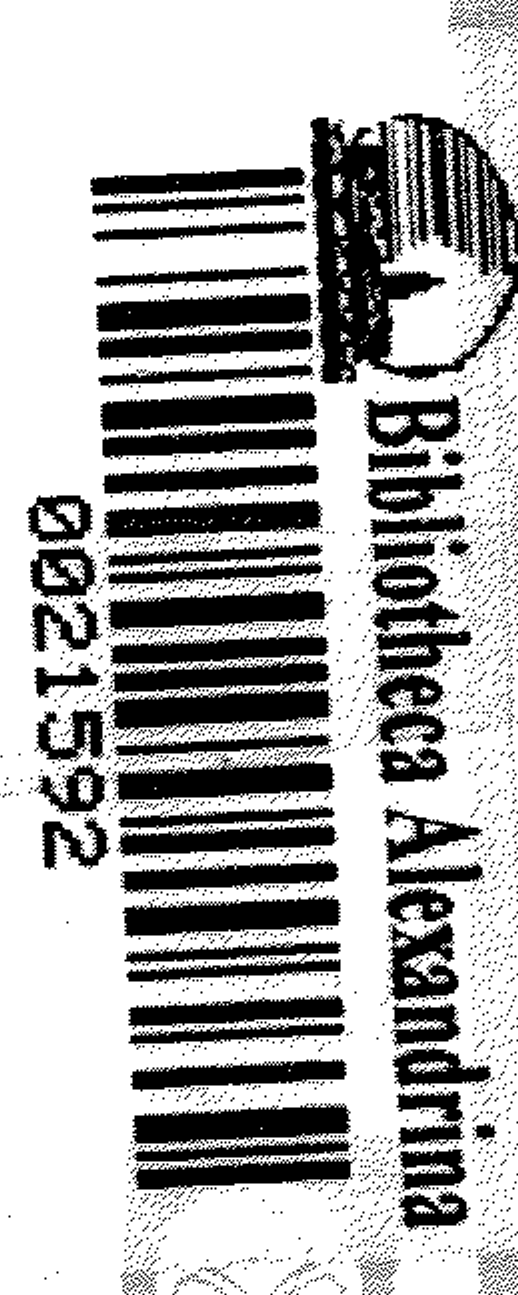
كير إيلام

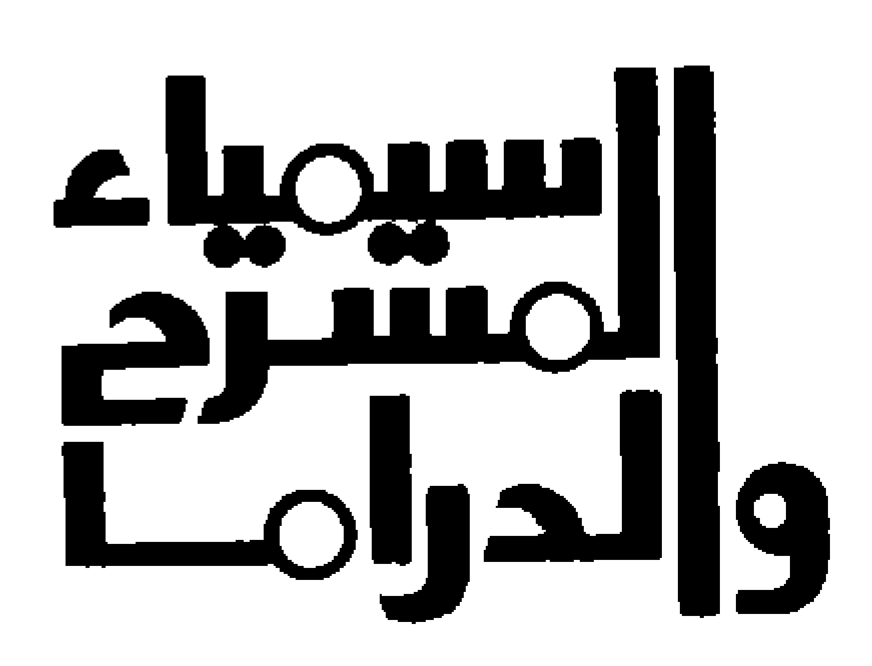
السيمياء المسرح والدراما



ترجمة: رئيف كرم



المركز الثقافي العربي


سيمياء
المسرح
والدراما

هـذا الكتاب ترجمة عن الطبعة الانـكليزيـة لعام ١٩٨٠ الصادرة تحت العنوان التالي :

Keir Elam

"The Semiotics of Theatre and Drama"

Published in the U.S.A by Methuen & Co.

* سيمياء المسرح والدراما.
* المؤلف: كير إيلام.
* ترجمة: د. رئيف كرم.
* الطبعة الأولى: 1992.

* الناشر: المركز الثقافي العربي
* العنوان:

□ بيروت/الحمراء ـ شارع جان دارك ـ بناية المقدسي ـ الطابق الثالث.
• ص.ب/113-5158/• هاتف/343701-352826/• تلكس/NIZAR 23297LE/

□ الدار البيضاء/• 42 الشارع الملكي ـ الأحباس • ص.ب/4006/• هاتف/307651-303339/
• 28 شارع 2 مارس • هاتف /271753 - 276838/ • فاكس /305726/.

كير إيلام

سيمياء المسرح والدراما

ترجمة وتعليق وحواشي

رئيف كرم



المركز الثقافي العربي

1 ـ مبادىء تمهيدية:

السيمياء والشاعرية (Semiotics and Poetics)

المشروع السيميائي

من بين التطورات الحديثة على مستوى العلوم التي جرت العادة على تسميتها بالإنسانية من غير تردد، لم يسجل أي حدث تأثيره الجذري الواسع النطاق كما فعل نمو السيمياء. ولكنها تبقى وبصعوبة فرع دراسة لم يتسنَّ له خلال الخمس عشرة سنة الماضية الانفتاح على المقاربات التي جرى تبنيها أو اقتباسها من قبل اللسانية والنظرية العامة للعلامة.

وقد يكون من الأفضل تعريف السيمياء بأنها علم مكرس لدراسة إنتاج المعنى في المجتمع. وتعنى كذلك بعمليات **الدلالة** (Signification) وعمليات **الاتصال** (Communication)، أي الوسائل التي بواسطتها تتوالد المعاني ويجري تبادلها معاً. وتشمل مواضيعها شتى أنساق (Systems) العلامة والكودات (Codes) التي تعمل في المجتمع والرسائل (Messages) الفعلية والنصوص التي تنتج من خلالها. وقد بلغ اتساع أفق المشروع حداً لم يعد معه من الجائز اعتبار السيمياء «فرع دراسة» وحسب، ولكن تعدد

وجوهها غير المتجانسة يحول دون اختزالها في «منهج». إنها - مثالياً على الأقل - علم متعدد فروع الدراسة وتختلف خصائصه المنهجية الدقيقة ضرورة من فرع إلى فرع، ولكنها تتوحد في همّ مشترك شامل، ألا وهو التفهم الأفضل لحامل - معنى (Meaning-Bearing) سلوكنا الخاص.

وفي بداية هذا القرن، جرى اقتراح السيمياء في وقت واحد تقريباً، كعلم شامل للعلامات من قبل مفكرين كبيرين هما العالم اللساني السويسري «فردينانـد دي سوسّور» (F. de Saussure) والفيلسوف الأميركي «تشارلز ساندرز پيرس» (Ch. S. Peirce)، في الوقت الذي لم تكن معه قبل ذلك الحين سوى مهمة متقطعة جداً. وقد اتسم ذلك خصوصاً بمرحلتي نشاط كثيف ومتين الأساس: في الثلاثينات والأربعينات (في عمل الشكلانيين التشيكيين) والعقدين الأخيرين (ولا سيما في فرنسا وإيطاليا وألمانيا والاتحاد السوفياتي والولايات المتحدة). وقد ارتفعت أسهم المشروع السيميائي في السنوات الأخيرة، ولا سيما في حقل الدراسات الأدبية، وفي مقدمتها دراسات الشعر والرواية (أنظر، 1977 Hawkes). وخلال ذلك كان الاهتمام بالمسرح والدراما أقل بكثير بالرغم من غنى الاتصال المسرحي لجهة كونه مجال استقصاء سيميائي محتمل فريد. الغرض الرئيسي من هذا الكتاب هو مراجعة عمل كهذا وكما جرى إنتاجه، ومن ثمة اقتراح توجهات مستقبلية لبحث محتمل في مثل هذا الحقل الثقافي الحيوي.

لماذا توجد أكثر من سيمياء؟

«المسرح» و«الدراما»: هذا التمييز المألوف والمزعج على الدوام يتطلب تفسيراً في هذا السياق نظراً لما يترتب عليه من نتائج هامة بالنسبة إلى المواضيع والمسائل التي نراهن على تناولها. فكلمة «مسرح» يقصد بها هنا أنها ترجع إلى مركّب ظاهرة تشارك في تعامل المؤدي ـ المشاهدين: أي في إنتاج المعنى وإيصاله من خلال العرض نفسه والأنساق التي تشكل أساساً له. وبكلمة «دراما» نعني، من ناحية ثانية، ذلك الضرب من التخيل (Fiction) المصمم للتمثيل المسرحي والمبني على أساس اتفاقات (Conventions) («درامية») خاصة. فنعت «مسرحي» يقتصر بالتالي على ما يجري بين المؤدين والمشاهدين، في الوقت الذي يشير معه نعت «درامي» إلى شبكة العوامل التي ترتبط بالتخيل الممثّل. وهذا لا يعني بالطبع أنه تمييز مطلق بين جسمين يغاير أحدهما الآخر، نظراً لأن العرض، تقليدياً على الأقل، يكرِّس لتمثيل التخيل الدرامي. ولكنه تمييز يعني بالأحرى مستويات مختلفة لظاهرة ثقافية واحدة بالنسبة إلى أغراض التحليل.

وفيما يتعلق بهذا الموضوع، قد يعترض السيميائي الذي يعمل في هذا المجال، تمييز آخر ذو صلة وثيقة بالتمييز السابق؛ ونقصد بذلك أنواع النص الذي يتوجب عليه أن يتناوله كمتنٍ في تحليله. وخلافاً لسيميائي الأدب أو لمحلل الأسطورة أو الفنون التشكيلية، يواجه الباحثَ في المسرح نمطان متباينان تماماً للمادة

النصية على الرغم من كونهما متعالقين في الأساس: النمط الذي جرى إنتاجه في المسرح، والنمط الذي جرى تأليفه من أجل المسرح. سوف نشير إلى هذا التركيز بالقوة المزدوج لانتباه السيميائي على التوالي بالمسرحي أو **نص العرض** والمكتوب أو **نص الدراما**.

ولكن الجدل لم يحسم بعد في ما لو كان هذان النوعان للبنية النصية ينتميان إلى حقل الاستقصاء نفسه: فبعض الكتّاب (Bett-etini و1978 de Marinis; 1978 Ruffini; 1978 de Marinis) يعلن فعلاً أنه ليس هنالك أي مجال للبحث في ما لو كان للنص الدرامي صلة منطقية بسيمياء المسرح الخاصة. وتظهر للعيان، آنذاك، مسألة ما إذا كان من الممكن اعتبار سيمياء المسرح والدراما (سواء كانت ثنائية أو متعددة الجوانب) مشروعاً واحداً متكاملاً أو، عوضاً عن ذلك، ما إذا كان هنالك بالضرورة فرعا دراسة (أو أكثر) منفصلين تماماً. ويمكننا أن نطرح المسألة بشكل آخر: هل يمكننا أن نعيد كتابة **فن الشعر** الأرسطي النوع في لغة سيميائية تعنى بجميع المبادىء الاتصالية والتمثيلية والمنطقية والتخيلية واللسانية والبنيوية في المسرح والدراما؟ إنه واحد من بين الأسئلة الأساسية التي حَثّتنَا على إنجاز هذا الكتاب.

المادة

نظراً لطبيعة حقل الدراسة المتقلبة وغير المحددة حتى الآن، سوف يكون البحث حتماً انتقائياً إلى أقصى حد، وسوف نأخذ في

اعتبارنا المصادر بدءاً من الشكلانية (Formalism) الكلاسيكية ونظرية الإعلام، وصولاً إلى البحث اللساني والفلسفي والمنطقي والاجتماعي الحديث. ولا شك في أن النتيجة ستكون متفاوتة القيمة، ولكن ذلك قد يكون عارضاً من عوارض حال السيمياء عامة في الوقت الحاضر. وفي هذا المعنى يمكننا أن نقول بأن الفوارق في المصطلحات والاعتبارات المنهجية التي تظهر من فصل إلى فصل آخر، إنما تعكس بعض التغيرات التي عرفتها سيمياء المسرح في سياق تطورها.

وكما هو الحال بالنسبة إلى الأمثلة التوضيحية المختارة، ولا سيما الدرامية منها، فقد اعتبرنا أن التآلف معها هو المعيار الرئيسي، وهذا ما يفسر فرضاً عدد المصادر الشكسبيرية الكبير. أما ضروب الخطاب (الفصل 5) فقد استعرناها من نصوص الأدب الإنكليزي بشكل رئيسي وذلك تحاشياً للمشاكل التي تطرحها الترجمة[1].

---

(1) وهذا ما يفسر إيراد بعض النصوص بالانكليزية، كما هي في الأصل (المترجم).

2 ـ الأسس:

العلامات في المسرح (Signs in the theater)

بنيوية «براغ» والعلامة المسرحية

مدرسة «براغ» *(The Prague School)*

كان العام 1931 تاريخاً هاماً بالنسبة إلى الدراسات المسرحية. قبل ذلك، كانت الشاعرية الدرامية ـ العلم الوصفي للدراما والعرض المسرحي ـ قد أحرزت تقدماً جوهرياً ضئيلاً منذ أصولها الأرسطية. وكانت الدراما (وما زالت بصورة عامة) قد ألحقت بملكية النقد الأدبي، فيما اعتبر العرض المسرحي ظاهرة سريعة الزوال بالنسبة إلى الدراسة المنهجية، وجرى فعلياً إهمالها لتبقى حقلاً خصباً يلائم النقاد وذكريات الممثلين والمؤرخين ومدعي التنظير. وعلى الرغم من ذلك، فقد شهد هذا العام صدور دراستين في «تشيكوسلوفاكيا» بَدَّلَتا وبشكل جذري تطلعات التحليل العلمي للمسرح والدراما: **علم جمال الفن والدراما** لـ «أوتاكار زيش» (Otakar Zich)، و**محاولة تحليل بنيوي لظاهرة الممثل** لـ «يان موكاروفسكي» (Jan Mukarovsky).

طرحت هاتان الدراستان الأسس التي سوف ينبني عليها أغنى متنٍ لنظرية مسرحية ودرامية أنجبتها العصور الحديثة، أي كمية الكتب والمقالات التي صدرت عن بنيويي «مدرسة براغ» في

الثلاثينات والأربعينات.

«**علم الجمال**» لـ «زيش» لم يكن بنيوياً بشكل صريح غير أن أثره كان بليغاً على السيميائيين المتأخرين، ولا سيما في تأكيده على ضرورة الربط بين الأنساق غير المتجانسة والتي يتبع واحدها الآخر في المسرح (أنظر: Matejka; 1976 Deák و Titunik, 1976; Slawinska; 1978). لم يُولِ «زيش» كلاً من المكونات المستخدمة أهمية خاصة: لقد رفض أن يسلم خصوصاً بغلبة آلية للنص المكتوب، واعتبر أنه يحتل مكانه في نسق الأنساق الذي يقوم بالتمثيل الدرامي كله. أما بالنسبة إلى «موكاروفسكي» فقد شكلت «التحاليل البنيوية» الخطوة الأولى باتجاه سيمياء خاصة بالعرض، ولا سيما في تصنيفه مجموع العلامات الايمائية (Gestural) وتوابعها (Functions) في ميميائيات (Mimes)[1] «تشارلي شابلن».

واتسع أفق سيمياء المسرح خلال العقدين اللذين عقبا هذه التحركات الحرة، وبلغ حداً من الدقة لا مثيل له. وفي سياق استقصاءات «مدرسة براغ» التي لم تترك أي نوع من النشاط الفني والسيميائي - من اللغة العادية إلى الشعر والفن والسينما والثقافة الشعبية -، استطاعت أشكال المسرح، بما في ذلك القديم والطليعي و«الشرقي»، أن تلفت الانتباه للقيام بمحاولات جماعية لتأسيس مبادىء الدلالة المسرحية. ومع تفتح الدراسات الأولية

(1) جمع ميميائية (Mime). (عرض الإيماءة والحركة المحاكيتين).

اللامحدود لم يكن هنالك مفر من ظهور المبالغة في دراسة هذا الحقل.

العلامة

تطورت بنيوية «براغ» بفعل تأثير مزدوج من الشاعرية الشكلانية الروسية ولسانية «سوسّور» البنيوية. فقد ورثت عن «سوسّور» مشروع تحليل سلوك الإنسان الدلالي والاتصالي من خلال إطار عمل السيمياء العامة، وورثت عنه كذلك تحديد كون العلامة تعمل بوجهين وكونها تربط **حامل** (Vehicle) المادة أو **الدال** (Signifier) بـ **التصور الذهني** (Mental Concept) أو **المدلول** (Signified). ونظراً إلى هذا الإرث، لم يكن من المستغرب أن يعمل الكثيرون من سيميائيي «مدرسة براغ» في وقت مبكر على كل ما يتصل بالمسرح، ولا سيما على مسألة تعيين العلامات المسرحية ووصفها وتوابع ـ العلامة.

وقد استهل «موكاروفسكي» تطبيق تعريف «سوسّور» للعلامة هذا بتعيين عمل الفنون في حد ذاته (أي عمل العرض المسرحي ككل) مثله مثل الوحدة السيميائية، التي يكون معها **الدال** أو **العلامة بواسطة الحامل**[2] في العمل نفسه «كشيء» أو كمجموعة

---

(2) من الآن وصاعداً، سوف أستخدم وبشكل عام حد «حامل ـ العلامة» بدل «الدال» لأنه يتناسب أكثر، كما يبدو، مع طبيعة المادة المستخدمة. ولكن ليس ثمة من فرق أساسي في المعنى بين الاثنين.

عناصر مادية، ويكون معها المدلول في «الموضوع الجمالي» الكامن في الشعور الجماعي الخاص بالجمهور (1934، ص. 5). وفي هذا المنظور يكون نص العرض علامة كبرى ويبني معناه على أساس وقعه ككل. ولهذه المقاربة فائدة التأكيد على أن جميع العناصر العاملة تخضع لكل نصي موحد وفائدة التأكيد على دور الحضور إذ إنه المُوَلِّدُ الأخير للمعاني التي تخصه. ولا ريب، من ناحية ثانية، أن العلامة الكبرى هذه تقبل بأن تجزًّأ إلى وحدات أصغر قبل أن تكون هنالك إمكانية تحليل أو ما شابه ذلك: وبالتالي، فإن الاستراتيجية التي تبناها زملاء «موكاروفسكي» فيما بعد، تقوم على أساس دراسة العرض ليس كعلامة مفردة، بل كشبكة وحدات سيميائية تنتمي إلى أنساق مختلفة متفاوتة.

السميأة ***(Semiotization)*** (إخضاع الموضوع لعلم السيمياء)

لقد تولى «پيتر بوغاتيريف» (P. Bogatyrev) قبل سواه وهو العضو السابق في حلقة الشكلانيين الروس، مهمة تخطيط المبادىء الأولية للتسويم المسرحي (Theatrical semiosis). وكان لدراسته في المسرح الشعبي أثرها الحقيقي (1938 b)، ولا سيما عندما طرح المقولة التي تقول بأن المسرح يحوّل جذرياً جميع الأشياء والأجسام التي تتعين فيه، وذلك بمنحها قوة فائقة على الدل تفتقر إليها - تكون أقل وضوحاً - في وظيفتها الاجتماعية العادية: «في المسرح تكتسب الأشياء التي تقوم بدور العلامات

المسرحية. . . مقوِّمات خاصة وخصائص نوعية وصفاتٍ لا تملكها في الحيـاة الواقعيـة (ص ص. 35 - 36). وكان ذلـك بمثابـة بيان لحلقة «براغ»؛ أكد «جيري ڤلتروسكي» (J. Veltrusky) باستمـرار وبشكـل أكثر دقـة، على أولويـة وظيفة الـدل ضرورة بـالنسبة إلى جميع عناصر العرض: «كل ما يكـون في المسرح يكـون علامـة» (1940، ص. 84).

يمكننا تسمية المبدأ الأول هذا لنظرية «مدرسة براغ» المسرحية بمبـدأ تسـويم المـوضـوع. إن التجلي الحقيقي للظواهــر على المسرح يفقدها وظيفتها العملية لصالح دورها الـرمزي والـدلالي، وهذا ما يسمح لها بالمشاركـة في التمثيل الـدرامي: «ففي الوقت الذي يكون معه للوظيفـة النفعيـة لموضـوع ما في الحيـاة اليوميـة أهميـة تفوق دلالتهـا، فإن للدلالـة في الجهاز المسـرحي الأهمية كلها». (بروساك ـ Brušák 1938، ص. 62).

قد يكون عمل التسويم أكثر وضوحاً بالنسبة إلى حال عنـاصر الـديكور. عـادة، قـد لا يكـون هنـالـك اختـلاف بين طـاولـة مـا تستخـدم في التمثيل المسـرحي ومثيلتها التي يستخـدمهـا النـاس كأثاث لوجبة الـطعام من حيث المـادة أو شكل الإنبنـاء، وبالـرغم من ذلك فالطاولة قد تحولت على نحو ما: لقد اكتسبت، كما هـو الحـال، مجموعـة خواص «الـوضع بين مـزدوجين». إنها محـاولة اعتبار طاولة المسرح حـامل عـلاقة مبـاشرة مـع الطاولـة الدراميـة المساوقة لها ـ الطاولة التخيلية التي تمثلها ـ ولكن الأمر ليس على هذا النحو قطعاً؛ فموضوع المسرح المادي يتحـول بالأحـرى إلى

وحدة سيميائية لا تقوم مباشرة مقام طاولة أخرى (خيالية) بل تقوم مقام «طاولة» وسيطة مدلول عليها، أي أنها تقوم مقام صنف المواضيع التي هي فرد منه. إن التنويه الاستعاري بالمزدوجين اللذين يحيطان بموضوع المسرح تَسِمُ شرطه الأولي كممثل للصنف الذي ينتمي إليه، وبطريقة تجعل الحضور قادراً على أن يستدل بواسطته إلى فرد آخر ينتمي إلى صنف المواضيع نفسه في العالم الدرامي الممثل (طاولة ما قد تكون أو لا تكون طاولة المسرح نفسها من حيث انبنائها).

تجدر الإشارة إلى أن سميأة الظواهر في المسرح إنما يردُّها إلى أصنافها التي تدل عليها، وليس إلى العالم الدرامي مباشرة، ولا سيما أن ذلك يسمح للدالات غير الحرفية أو حاملات ـ العلامة بإنشاء التابع السيميائي الذي تنشئه الدالات الحرفية نفسها (فالمرجع الدرامي، أو الطاولة الخيالية، يمكن أن تمثلها علامة مرسومة أو لسانية أو ممثل يحبو على أطرافه الأربعة،... إلخ).
الشرط الأساسي الذي لا يمكن الاستغناء عنه بالنسبة إلى حامل ـ العلامة المسرحي، هو كونه قد أعد ليقوم بنجاح مقام مدلوله المقصود، وكما لاحظ «كارِلْ بُروسّاك» (K. Brŭsak) في مقال عن المسرح الصيني «فإنه من الممكن أن يُستبدل موضوع حقيقي ما في المجموعة برمز عندما يكون هذا الرمز قابلاً بأن تنتقل إليه علامات الموضوع نفسه» (1938، ص. 62).

للسيمياء أهمية خاصة في المسرح تتعلق بالممثل وصفاته المادية، ذلك أنه، على حد تعبير ڤلتروسكي «الوحدة

الديناميـة لمجموعـة كاملة من العـلامات» (1940، ص. 84). في العـرض الدرامي التقليـدي يكتسب جسد الممثـل قواه الميميـائية والتمثيلية في تحولـه إلى شيء ما فـرد غيره تقـريباً. وينـطبق ذلك على كـلامه (الـذي يتولى «الخـطاب» المدلـول الكلي) وكـذلـك ينطبق على أي من جوانب أدائه، وذلك إلى حد تكون معه عوامل عرضية خـالصة كـالأفعال الـلاإرادية المحتمـة فيزيـولوجيـاً مقبولـة كوحدات لها دلالتها. (ويفهم المشاهد كذلك هذه المكونـات غير المقصـودة في أداء الممثل كـأنهـا عـلامـات (ڤلتـروسكي 1940، ص. 85). وقـد عبـر «غـــروشـو مـــاركس» (G. Marx) عن هـذه الفكرة، عندما أوهله منظر الجروح في ساقيّ «جـولي هارس» (J. Harris) في عـــرض لـ «أنـا آلــة تصـويــر» **(I am a Camera)**: «اعتقدنا في البداية أن الجروح لها عـلاقة بـالحبكة، وانتـظرنا أن تـأخذ هـذه الجروح طـريقها إلى الحيـاة. ولكن... لم تكن في المسرحية أية إشارة إلى ذلـك، فاستنتجنـا في النهايـة أنها إمـا أن تكون قد جرحت وهي تحلق، وإما أن يكـون صديقهـا قد رفسهـا في مكـــان مـا من غـــرفـة المـــلابس» (نقــلاً عن Burns 1972، ص. 36). ينـطلق الحضور من الافتـراض بأن أي تفصيـل يكون بمثابة علامة قصدية، وبالتالي فإن أي شيء ليس له صلة بـالتمثيل كتمثيل ينقلب إلى علامـة لها صلة بـواقع الممثـل الحقيقي ـ وفي كلا الحالتين لا يستثني التسويم هذا الأمر.

وفي هذا السياق قام المسرح الملحمي «البرشتي» بدور كبيـر تجاه أداء الممثل كونه حامل ـ عـلامة مسـرحية **صـاحب الامتياز،**

تَجِدُهُ من ناحية علاقة رمزية تجعله شفافاً، وتؤكد من ناحية ثانية على أهمية حضوره المادي والاجتماعي. وفي تأكيد «برشت» على الشرخ الدراماتورجي بين الوظيفتين، سعى إلى فضح التنويه الحقيقي الذي يتولى الممثل القيام به في أدائه كحاملٍ مجيزاً له بذلك أن يصبح أكمد. فالايماءة التي تعرض عمل السميأة الحقيقي في سياق العرض، سبق أن تكررت وتنوعت عند الكثير من المخرجين والكتّاب الدراميين. فقد كان هم المؤلف المسرحي النمساوي «بيتر هاندكيه» (P. Handke)، على سبيل المثال، وبشكل أساسي في كتابة نصوصه شدّ انتباه الحضور إلى حامل ـ العلامة وتمسرحه أكثر منه إلى المدلول وما يساوقه درامياً، أي أنه «جعل الناس يشعرون بعالم المسرح. . . ففي أية لحظة هنالك واقع مسرحي يعمل. فالكرسي في المسرح هي كرسي المسرح» (1970، ص. 57).

الدلالة بالتضمن *(Connotation)*

في أكثر التمثيليات الدرامية واقعية يكون دور حامل ـ العلامة القيام مقام صنف من المواضيع لا تستنفد مطلقاً مدى عمله السيميائي. فمن وراء الدلالة الحقيقية (Denotation) تكتسب العلامة المسرحية حتماً معاني ثانية لدى الحضور الذي يردها بدوره إلى القيم الاجتماعية والأخلاقية والإيديولوجية المعمول بها داخل الجماعة التي ينتمي إليها المؤدون والمشاهدون. وقد لاحظ «بوغاتيريف» قدرة حامل ـ العلامة على الدل إلى ما وراء الدلالة

الحقيقية من دلالة ثقافية إضافية:

ما هو الزي المسرحي على وجه الدقة، أو ما هو الديكور الذي يمثل بيتاً في المسرح؟ عندما يستخدم هذا أو ذاك في المسرح يكون قد جرى اعتبار أي منهما علامة تشير إلى واحدة من خصائص علامات الزي أو البيت في المسرحية. ففي الواقع يكون أي منهما علامة لعلامة أخرى ولا يكون علامة لشيء مادي. (1938 b، ص. 33).

وقد يدل زي حربي، مثلاً، بالإضافة إلى صنف «الدرع» الذي يدل عليه حقيقة، على «الشجاعة» أو «الرجولة» بالنسبة إلى حضور ما، وقد يدل كذلك على ما في داخل منزل بورجوازي من «ثروة» و«تفاخر» أو «ذوق سيّء»، إلخ. وكما لا يحصل إلا نادراً، يأتي هذا الترتيب ـ الثانوي لهذه الوحدات من المعاني المحددة ثقافياً ليتفوق على الدل الحقيقي الخاص بها أساساً.

«علامات ـ العلامات» هذه التي أكد عليها «بوغاتيريف»، يشار إليها عادة باسم **الدلالات بالتضمن**. وقد جرت مناقشة آلية عمل الدلالة بالتضمن في اللغة وغيرها من أنساق ـ العلامة، ولكن الصياغة التي تفي بالغرض أكثر من غيرها تبقى تلك التي زوّدنا بها عالم اللسانية الدانمركي «هيلمسليف» (Hjelmslev) الذي يعرف «سيمياء الدل بالتضمن» كتلك «التي يكون مستوى تعبيرها سيميائياً» (1943، ص. 77). فالدلالة بالتضمن تابع سيميائي طفيلي، ولذلك، يوفر بواسطته حامل ـ علامة العلاقة ـ العلامة الواحدة الأساس لترتيب ـ ثانوي للعلاقة ـ العلامة

(حامل ـ علامة العلامة المسرحية «التاج» يكتسب المعاني الثانوية مثل «الجلالة» و«اغتصاب السلطة»، إلخ).

تحكم جدلية الدلالة الحقيقية ـ الدلالة بالتضمن كل مظهر في العرض: فالديكور وجسد الممثل وحركاته وكلامه يحدد ويتحدّد على الدوام عبر تغيّر شبكة من المعاني الأولية والثانوية. ويعتبر استخدام رصيد محدود من حاملات ـ العلامة في توليد سلسلة واسعة من الوحدات الثقافية مقوماً أساسياً للاقتصاد السيميائي في العرض المسرحي، وتعود هذه القدرة التوليدية القوية التي تملكها حاملات ـ العلامة المسرحية في جزء منها إلى اتساع قدرتها على الدل بالتضمن. وهذا ما يفسر، علاوة على ذلك، خاصية تعدد دلالة (Polysemy) العلامة المسرحية: حامل ما، قد يحمل، ليس معنى واحداً وحسب، بل عدداً غير محدد من معاني الترتيب ـ الثانوي، وفي أية نقطة من متصل العرض (فاللباس، مثلاً، قد يعبر عن خصائص اجتماعية ـ اقتصادية ونفسية وكذلك أخلاقية). نتيجة الالتباس الدلالي تكون حيوية، بالنسبة إلى أكثر أشكال المسرح التعليمي مقاومة، تقريباً، وكذلك بالنسبة إلى أي مسرح «شاعري» يتجاوز التمثيل «السردي» ابتداء بمسرحية أسرار القرون الوسطى وانتهاءً بمسرحية الصور البصرية الخاصة بـ «مسرح الخبز والدمية» (Bread and puppet theatre).

ومهما بلغت درجة تحديد مؤشرات الدل بالتضمن فإنها تعتمد على قوة الاتفاقات الدلالية المعمول بها. ففي مسارح الصين الكلاسيكية و«النو» الياباني، تكون الوحدات الدلالية محددة تماماً

إلى حد يختفي معه عملياً التمييز بين الدلالة الحقيقية والدلالة بالتضمن: تكون جميع المعاني أولية وبينة تقريباً. في «الغرب» تكون دلالات الترتيب ـ الثانوي الخاصة بأي عنصر مقيدة بنسبة أقل، ويمكن أن تختلف من مُشاهِدٍ إلى آخر برغم أنها تتكوّن على الدوام من خلال حدود ثقافية معينة (هنالك احتمال بعيد أن يحمل تاج «ريتشارد» تضمناً دلالة «العناية الإلهية» بالنسبة إلى أي من المشاهدين اليوم).

فالدلالة بالتضمن ليست بالطبع الوحيدة بالنسبة إلى التسويم المسرحي: وعكس ذلك، فإن قابلية المشاهد الحقيقية لإدراك ترتيب ـ ثانوي للمعاني في عمله على فك كودات العرض، تعتمد على القيم خارج ـ المسرح والقيم الثقافية العامة التي تحملها بعض المواضيع وضروب الخطاب أو أشكال السلوك. وقد نبّه «بوغاتيريف» وزملاؤه إلى أنه في الوقت الذي قد لا يكون معه المشاركون في الشؤون العملية الاجتماعية مدركين للمعاني التي يعلقونها على الظواهر، يجيز الاتصال المسرحي بأن تترفع المعاني عن الوظائف العملية: تخدم الأشياء بقدر ما تعني فقط. وأكثر من ذلك، فإن التسويم في المسرح، إذ يعتمد على القيم المكودة اجتماعياً، يكون قد دل بالتضمن على نفسه بشكل مستمر وقبل أي شيء آخر. وبذلك يلتصق مؤشر الدلالة بالتضمن العام «مسرحياً» بالعرض كله (العلامة الكبرى عند «موكاروفسكي») وبأي من عناصره (كما حرص «برشت» و«هاندكيه» وكثيرون غيرهما على تأكيده) مما يتيح للحضور تعليق

ما يمثل من الممارسة الاجتماعية «بين مـزدوجين» وبالتـالي إدراك العرض كشبكة في المعاني، أي كنص.

قابلية تحول العلامة *(Transformability of the Sign)*

كان بُنْيِويُو براغ قد عزوا ما اتفق على تسميته بـ «قدرة تحويل» العلامة المسرحية ـ اقتصاد وسائل الاتصال المذهل الذي استـطاعت بـواسطتـه بعض أشكـال التمثيـل الـدرامي، ابتـداءً بـالمسرح «الإغريقي» القديم وانتهاءً بمسرح «غروتـوفسكي» الفقير، أن تنتـج بنية سيميائية غنية استناداً إلى رصيد متـواضع يمكن تقـديره سلفاً من الحـاملات ـ بكيفيـة تميزت بتعـدد خصائصهـا مثـل الحراكـة **(Mobility) والدينامية أو قابلية التحول**. فحامل ـ العلامة قد يكون متقلباً في دلالته (أو «يسمـو على التحديـد») ليس على مستوى الـدل بـالتضمن وحسب، بل كـذلك وفي بعض الأحيـان، عـلى مستـوى الدل الحقيقي ـ الموضوع المسرحي نفسه يقوم مقام مدلـولات مختلفة وفقاً للسياق الذي ظهرت فيه: «يرى كل موضوعٍ أن علامـاته قـد تحـولت بـأسـرع طـريقـة وأكثـرهـا تنـوّعـاً» (بـوغـاتيـريف 1938 a، ص. 519). فما يظهر أنه قبضة سيف في مشهد ما يمكن أن ينقلب إلى صليب في المشهد التالي، وذلك بتعديل بسيط في وضعه، تماماً كالديكور الذي يقوم مقام حباك في سياق واحـد ويتحول عـلى الفور ومن غير تعديل في انبنائه إلى حـائط أو سياج حـديقة. مـرونة الدل الحقيقي هذه تكملهـا وبشكل كـاف في أكثر الأحيـان حراكـة التـوابع الـدرامية التي يتـولى تحقيقها مـوضوع مـادي مفـرد: «فمن

خلال ردائه يدلُّ «مافيستو فاليس» على خضوعه «لفاوست»، وبواسطة الرداء نفسه يعبر طوال ليل «ڤالپورجي» عن ذروة القوة التي يمارسها على القوى الشيطانية» (بوغاتيريڤ 1938a، ص. 519).

وقد طور «ياندريش هونزل» (Jindrich Honzel)، المخرج والباحث المميز في المسرح، هذه الفكرة في بحث خصَّ به ما سماه بـ «دينامية» العلامة. يفترض «هونزل» أن أي حامل مسرحي يمكنه مبدئياً أن يقوم مقام أي صنف مدلول للظواهر: ليس هنالك علاقات تمثيلية ثابتة في المطلق. فالديكور الدرامي، مثلاً، لا يصور في أغلب الأحيان تماثلياً بواسطة وسائل فضائية ومعمارية أو تصويرية، بل قد يشار إليه بإيماءة (كما يحصل في الميمياء) وبواسطة إشارات لفظية أو وسائل صوتية أخرى («المشهد الصوتي» الذي يتحدث عنه «هونزل» (1940، ص. 75) يعتبر أساسياً بالنسبة إلى الدراما الإذاعية). وفي هذا المعنى، ليس هنالك قانون ثابت يعين تمثيل الممثل الإنسان للشخصية الدرامية كما جرت العادة عليه: «فإذا كان المطلوب هو أن يتولى شيء ما واقعي القيام بهذه المهمة، فإن الممثل لا يكون إنساناً بالضرورة؛ قد يكون الممثل دمية أو آلة (المثال على ذلك في المسارح الآلية عند «ليسيتزكي» (Lissitzky) و«شلمر» (Schlemmer) و«كايسلر» (Kiesler) أو أي شيء» (1940، ص. 7).

وفي أكثر الأحيان، يضيِّق التمثيل الدرامي الواقعي أو الإيهامي على حراكة علاقة ـ العلامة: في المسرح «الغربي» نتوقع على العموم أن يكون الصنف المعني ممثلاً في حامل يمكن

التعـرف عليـه كفـرد منـه على نحـو مـا. ولكن الأمـر يختلف في المسرح «الشرقي» إذ يسمـح أكثر بكثيـر بأن يكـون لكل مـوضوع مسرحي مجاله الدلالي الذي يقوم على أسـاس اتفاقـات بيِّنة. في دراستـه الرائـدة في المسـرح «الصيني» يصف «كـارل بـروسـاك» التوابع «الديكورية» التي تؤديها إيماءات الممثل المكوّدة على نحو صارم:

يخصص الممثل نسبة كبيرة من عمله اليومي لإنتاج علامـات مهمتها الرئيسية أن تقوم مقـام مكونات الديكور. ويفـرض العمل اليومي على الممثل أن يتمكن من إيصال جميع هـذه الأفعال ومن أجـل ذلـك لا يجهـز المشهـد بـأي تـرتيب مـادي مـلائم. وفي استخدامه لمقاطع الحركات الاتفاقية الملائمة يقـوم الممثل بـأداء تغلبه على العراقيل الخيالية وتسلقه السلالم الخيالية وتجاوزه عتبة عالية وفتحه باباً ما. هذه العلامات التي يؤديها تبلغ المشـاهد عن طبيعة هذه المواضيع الخيالية، كـأن يكون الخنـدق غير المـوجود فارغاً أو يملؤه الماء؛ أو كأن يكـون الباب غيـر الموجـود رئيسياً أو بـاباً مـزدوجـاً عـاديـاً أو بـابـاً منفـرداً، وهكـذا دواليـك. (1938، ص. 68).

يمكن أن تكـون حراكـة العلامـة مبدأ بنيـوياً، ولكنهـا ليست اكتشافاً جديداً. في تعريض[3] درامي **ماورائي** من «**سيِّـدا ڤيرونـا**» يواجه المهرج «لاونس» (Launce) مسألـة الاقتصاد السيميـائي في

(3) التورية بشيء عن شيء آخر (المترجم).

العـرض عندمـا يتوجب عليـه أن يقرر أيـة شخصيـة دراميـة معنيـة ينسب إلى مجموعة تافهة من حـاملات ـ العـلامة (من بينهـا إثنان حيان وإنسان واحد فقط):

. . . هذا الحذاء أبي، لا هـذا الحذاء الأيسـر هو أبي، لا، لا، بـل هـذا الحـذاء الأيسـر أمي. . . كـلا، لا يمكن أن لا يكون لا هذا ولا ذلك، أجل. . . إنـه كذلـك، إن لها النعـل الأردأ. . . هـذا الحـذاء المثقـوب هـو أمي، وذاك أبي عليـه اللعنة، ها هوذا (يضع نعليـه على المقعد) والآن يـا سيدي، هذه العصا أختي، لأنها كما تـرى في بياض الزنبق، وفي قصر الصولجان. . . وهذه القبعة «نـان» خادمتنـا، وأنا الكلب. . . لا الكلب هـو نفسه، وأنـا الكلب، آه، الكلب أنا، وأنـا هـو نفسي[4].

وبـالرغم من أن «لاونس» يحـاول أن يستخـدم مبـدأ المـطابقـة أو التمـاثل بين التمثيـل والممثَّل (الشيء المـاثل)، فـلا مفـر من أن يكتشف بأن حاملات ـ العلامـة قابلة للتبـادل فيما بينهـا على نحو تام.

فعـامل الحـراكة ـ وهـو، كما جـاء، «قاعـدة تحول» التمثيـل المسرحي ـ يعود إلى قابلية تبادل العناصـر المسرحيـة فيما بينهـا، ويعود كذلك إلى الاستبدال المتبادل لأنساق العـلامة أو الكـودات (أنظر الفصل 3). فـالاستعاضـة عن مؤشرات الـديكور بـالإيمـاءة

---

(4) مسرحيات شكسبير، دار المعارف بمصر، ترجمة عبد الحميد يونس.

مثلاً أو بالإرجاع (Reference) اللفظي، يستلزم عمل **تكويد عبر الأنساق** (Transcodification): وحدة دلالية ما («الباب» مثلاً) يدل عليها بواسطة نسق لساني أو إيمائي وليس بواسطة نسق معماري أو تصويري، كما هو الحال في الميمياء في أكثر الأحيان.

إن ما يثير الاهتمام بالنسبة إلى كودة ـ وتابع ـ تحويل التدفق السيميائي هذا، هو مسألة ـ إحدى مسائل «لاونس» الإخراجية ـ الجدلية بين الحي والميت، أو بين الذاتي والموضوعي في المسرح. عندما نفكر بالتمثيل الدرامي، لا يمكننا في أكثر الأحيان، أن نتجنب إظهار وجوه الخلاف بشكل آلي وصارم بين الذات الفاعلة التي يتجسدها الممثل والمواضيع التي يربط فيما بينها والتي تشارك في الفعل من خلاله. وبالرغم من ذلك، فقد أسقط «ييري ڤلتروسكي» هذا التقابل واستبدله بمفهوم تحليلي أفضل منه وهو مفهوم **المتصل** الذاتي ـ الموضوعي (-Subjective Objective Continuum) الذي من خلاله تتحرك جميع حاملات ـ العلامة المسرحية البشرية وغيرها في سياق التمثيل. وفيما يكون الممثل «القائد» صورة مصغرة للفاعل الديناميكي (سواء كان الممثل المعتاد أو النموذج المؤتمت (Automatized)) إذ تتحرك العملية الدلالية «بقوة فعله»، ويكون اللازم أو عنصر من الديكور البدل الأساسي للموضوع السلبي، يكون من الممكن أن تعدّل العلاقة بين هذين القطبين الظاهرين أو يمكن أن تنقلب.

ويمكن، على سبيل المثال، أن تتدنّى قوة فعل الممثل إلى

المستـوى الصفر حيث يقـوم بدور ممـاثل لـدور اللوازم (كمـا هـو الحال، مثلاً، في الأشكال النمطية المقولبـة (Stereotyped) التي تستحضر بعض التوابـع بشكل آلي، كـرئيس الخدم في كـوميديـا الأربعينات الأخلاقية، أو كالمثل الذي تحدث عنه ڤـلتروسكي إذ «يسـد الجنود مـدخل مبنى مـا إشـارة إلى أن ذلـك المبنى ثكنـة» (1940، ص. 68). هنا يعمل الممثل فعلياً كجزء من الديكـور). وفي الـوقت نفسه يمكن أن يقـوم موضـوع مسرحي ميت بتعـزيـز المتصل الموضوعي ـ الذاتي، فيكتسب بذلك قوة فعل مـا تضاف إلى رصيده الخاص. وفي ذلك قدّم «ڤلتروسكي» المثل الشعاري الذي ينتقل معه خنجر مسرحي من دوره التماثلي المحض كجـزء من الزي الذي يعين مقـام صاحبـه عبر مشـاركته في الفعـل كأداة (في مقتل يوليوس قيصر مثلاً) إلى دور تتداعى فيه الأفكار بشكـل حرّ، كما يحصل عندما يغطيه الدم، ويفيد بأنه يدل بالتضمن على «الجريمة» (أنظر، ڤلتروسكي 1940، ص. 87).

ويمكننـا في النهايـة أن نعفي العامـل البشري كليـاً من القيام بالمبادرة السيميائية ونعهد بها إلى الـديكور واللوازم لتؤخـذ آنذاك على أنهـا «مـواضيـع فـاعلة تلقـائيـة مسـاوقـة لصـورة الممثـل» (ڤلتروسكي 1940، ص. 88). وتجدر الإشارة هنا إلى أن العـديد من التجارب المسماة بالطليعية في مسرح القرن العشرين قام على أساس ترقية الديكور إلى مستوى «فاعل» للتسويم، وتنازل الممثل في المقابل عن «قوة الفعل»: كان «ادوارد غوردون كـريغ» (E.G. Craig) يرى المثال في العـرض الذي تكـون فيه الغلبـة لجهاز دل

تضمني عــالٍ ويكــون فيــه للممثــل دور محــدد تــمــامــاً في الـ (Über-marionnette)[5]. مســرحيتــا «صمــوئيــل بيكت» (S. Beckett) الميميــائيتــان «فعــل من دون كــلام» (Act Without Words) I وII، تقــومـان على تبــادل عكس الأدوار الــذاتيــة ـ الموضوعية بين الممثل واللوازم ـ حاملات ـ العلامة السينوغرافيـة التي تحيط بــالممثـل تحــدد صورتــه الإنســانيــة وتضحي بهـا («شجـرة»، «حبل»، «صنـدوق»، . . . إلخ) ـ فيمـا أسنـد الـدور الأول الوحيد في دراميته «نَفَس» (Breath) التي لا تتجاوز الثلاثين ثانية إلى الديكور.

التصدير *(Foregrounding)* والتراتب الهرمي في العرض

منـذ البدايـة، فهم منظرو «بـراغ» (متأثـرين بأوتـاكار زش O. Zich) بنيـة العرض كـ تـراتب هرمي دينـاميكي للعناصـر. وكانت دراسـة «موكـاروفسكي» المبكـرة عن «شـاپلن» قـد بـدأت بتمييـز مـوضوع البحث كـ «بنيـة»، أي، كنسق عنـاصـر تحققت جمـاليـاً واجتمعت في تـراتب هرمي مـركب تكون فيـه الغلبة لعنصـر على العنـاصـر الأخــرى (1931، ص. 342). وعمـل على استقصــاء الـوســائـل التي مكنت «شـاپلن» من البقـاء على رأس هـذه البنيـة متحكماً بمكونات العرض التابعة له. وأكد جميع الكتّاب البنيويين

(5) الدمية السامية (المترجم).

في المسـرح على تبدل التـراتب الهرمي، كـونـه لا يقبـل التعيين المسبق على الإطلاق: «قابلية تحول عناصر التـراتب الهرمي التي تشكـل فن المسرح تعـود إلى قابليـة تحول العـلامـة المسـرحيـة» (هونزل 1940، ص. 20).

إن ما يثير الاهتمام في بنية العـرض المتغيرة، على حـد قول «ڤلتـروسكي»، هـو: «الصـورة في قمـة التــراتب الهـرمي» والتي «تجتـذب إليهـا معـظم انتبـاه الحضـور» (1940، ص. 85). هنـا يصح استعمال مفهوم سبق أن طورته دراسة اللغـة الشاعـرية وهـو «أكتـواليـزاتسيــه» (Aktualisace) (جعـل الشيء في الصــدارة، التصدر) فالتصدر اللساني في اللغة يقع عندما يشد استعمال، غير متوقع، انتباه المستمع أو القارىء فجأة ليلاحظ اللفظ نفسه عوض متـابعة انشغـاله آليـاً «بالمحتـوى» الذي يحمله: «استخـدام حيل اللغة بطريقة يجذب معها الاستخدام نفسه الانتباه، ويـدرك كونـه غير مألوف ومحروم من عمل التلقائية الآلية (Automatization) أو كـونه فقـد التلقائيـة الآليـة أشبـه بـالاستعـارة الشعـريـة الحيـة». (Havranek، 1932 ص. 10).

وبلغـة بنيـة العـرض، يقـع حـال الشؤون التلقـائي الآلي في تـراث المسرح «الغـربي» عندمـا يحتل الممثـل، ولا سيما ممثـل الدور «الرئيسي»، قمة التراتب الهرمي حيث يجتذب إلى شخصـه هـو معظم انتبـاه المشاهـدين. ويقـع تقـديم عنـاصـر أخـرى إلى الصدارة عندمـا تكون هـذه العناصـر قد رقيت من تـابعية أدوارهـا «الكمـداء» إلى مقام بـروز مفاجىء، أي، عنـدما تكتسب ذاتيتهـا

السيميائية التي قال فيها «ڤلتروسكي»: «ينشدُّ الانتباه ليثبت مؤقتاً أو طوال مدة العرض على ديكور بارز ومستقل (مثل ديكور «پيسكاتور» أو «كريغ») أو على مؤثرات إضاءة (مثل تجارب «آپيا» Appia)، أو على مظهر مميز في أداء الممثل يتوسل عادة أداة ما كالإيماءات مثلاً (تجارب «مايرهولد» و«غروتوفسكي»).

فكرة **أكتواليزاتسيه** تشتق من فكرة خاصة بالشكلانية الروسية قريبة منها إلى حد كبير وهي **أوسترانانيه** (Ostranenie) (نزع المألوفية أو «تغريب») (أنظر Bennett 1979، ص. 53 ff). إن توفير سيادة مظاهر العرض أو استقلالها بشكل استثنائي ليس الوسيلة الوحيدة التي تؤمن تصدره، فقد يكون ذلك بإنشاء المسافة بين هذه العناصر وتوابعها المكوّدة. عندما يكون التسويم مُؤَلْيَناً وذلك بجعله «مغرباً» عوض أن يكون تلقائياً آلياً، يستحث المشاهد ليلاحظ **الوسائط** السيميائية ويتنبه لحامل ـ العلامة وعملياته.. وكما سبق وأشرنا إليه، فقد كان ذلك هدفاً من بين أهداف المسرح «البرشتي» الملحمي، ولا شك في أن فكرة «برشت» المعروفة بـ (**Verfremdungseffekt**)، أو وقع الألينة (أو التغريب) اقتباس للمبدأ الشكلاني الروسي (أنظر، Brecht, 1964، ص. 99). وكذلك، فإن تحديد «برشت» نفسه للفعل كـ «طريقة للفت انتباهي أنا، أو للفت انتباه شخص آخر إلى شيء ما» التي «تقضي بقلب الموضوع الذي يتوجب أن يدركه أحدهم إلى الموضوع الذي يتوجب أن يلفت انتباه أحدهم إليه،

فمن شيء ما عادي ومألوف وسهل المنال ينقلب إلى شيء ما مميز وملفت للنظر ومفاجىء» (برشت 1964، ص. 143) يشير إلى تعاطفه مع مبادىء الشكلانية والبنيوية.

وقد يستلزم التصدير المسرحي «تأطير» جزء صغير من العرض، على حد قول «برشت»، وذلك «بعزله عن بقية النص» (ص. 203). وقد يعادل ذلك فعل تنويه بيّن بالتمثيل كحدث ينمو - «إيماءة الاستعراض» عند برشت «Gestus» - كما يحصل عندما ينفرد الممثل ليعقب على ما يدور، أو عندما تقوم سلسلة حيل كتجميد الحركات ومؤثرات تبطيء الحركة وتغييرات الإضاءة المفاجئة بجعل الوسائط التمثيلية كمداء، إلخ. وقد كرست عدة تجارب منها في مسرح الستينات والسبعينات لبلورة تقنيات تأطير عمل التعبير وتغريبه. وكدليل مميز وناجح على ذلك، فقد استطاع المخرج المؤلف الأميركي «ريتشارد فورمن» (R. Foreman) الذي شكل استخدامه «حيل التأطير» البصرية والسمعية مقوماً أسلوبياً مميزاً لإنتاجه - الذي يُضَمِّنُه «كل ما ينوه ويؤطر ويؤكد، أو ينقل إلى الصدارة كلمة مفردة أو فعلاً أو وضع الجسم (مثال على ذلك في تأطيره الحرفي لقدم ممثل في عمله «حراكة عمودية» (Vertical Mobility) (Davy 1976، ص ص. 14-15؛ أنظر كذلك Kirby 1973).

فكرة التصدير ترجع إلى أصول لسانية، وبالرغم من ذلك فإنها تعتبر استعارة مكانية قبل أي شيء آخر، وبالتالي فإنها تتلاءم مع النص المسرحي إلى حد كبير. أما بالنسبة إلى الحيل التي

تستخدم في سلب مألوفية اللفظ اللساني، فمن الجائز أن تستخدم كذلك في سياق آخر لتعمل في الدراما. وقد يسمح ذلك بأن تحتل العلامة اللسانية الصدارة في العرض، ولكن ذلك لا يكون في شكل كامل كما يكون عليه في الخطاب الأدبي، إذ إنه لا يشتمل على أنساق سيميائية غير لسانية تتنازع انتباه الجمهور (أنظر Elam 1977). فالصور البلاغية الواضحة والنحو رفيع الصياغة والسجع والموازاة تزيد كلها من حضور العلامة اللسانية في المسرح؛ وقد أشار «هافرانك» (1932، ص. 11) إلى أننا نجد ذروة التصدير الذي يستخدم من أجل ذاته في **اللغة الشعرية**»، وعلى الرغم من ذلك يتوجب علينا أن نضيف بأن العمل على صقل اللغة في الدراما كان في بعض الحقبات كالحقبة الأليزابيتية المعيار التلقائي الآلي، إذ إن العديد من الحيل البلاغية والشعرية لا يشكل في حد ذاته ضمانة لتصدير لساني ناجح. وقد استمر استخدام التأطير البين للغة بواسطة لغة ماورائية وأشكال التعقيب الأخرى (أنظر ص 237 - 241 أدناه) كمقوم في الحوار الدرامي مدة طويلة. ولكن ما يفي بغرض تغريب (أو ألينة) الدال عن تابع - معناه وزيادة كمده بشكل جذري هو اللامعنى الفعلي من النوع الذي استخدمه «ألفرد جاري» (A. Jarry) بكثرة، على سبيل المثال، واستخدمه شكسبير أحياناً.

First Lord. Throca mouvousus, cargo, cargo, cargo.

All. Cargo, cargo, villianda par corbo, cargo.

(***All's Well that Ends Well,*** IV. i. 70 ff)

تصنيف أنماط العلامة

العلامة الطبيعية والعلامة المصطنعة:

بعد أن وضع بنيويو «مدرسة براغ» التخطيط المرجو في الثلاثينات والأربعينات، لم تخصص، في العقدين الأخيرين، مسائل التسويم بعمل ذي شأن إلا نادراً. في العام 1964 أشار «رولان بارت» (R. Barthes) وبشكلٍ استفزازي إلى كون المسرح موسوماً «بتعدد أصوات إعلامية فعلية» و«بكثافة من العلامات» مما يجعله حقلاً غنياً للاستقصاء السيميائي: «طبيعة العلامة المسرحية، سواء كانت تماثلية أو رمزية أو اتفاقية، ودلالة الرسالة، سواء كانت حقيقة أو بالتضمن ـ جميع المسائل الأساسية السيميائية هذه موجودة في المسرح» (1964، ص. 262). ولكن «بارت» عجز عن متابعة ما أثاره هو نفسه.

في العام 1968، استأنف السيميائي البولندي «تاديوز كاوزان» (T. Kowzan) العمل على الإرث البنيوي. وفي بحثه «العلامة في المسرح» أكد «كاوزان» من جديد على مبادىء «مدرسة براغ» ولا سيما على تسويم الموضوع: «كل شيء في التمثيل المسرحي علامة» (1968، ص. 57). وأكد من جديد كذلك على مفاهيم قابلية التحول ومجال الدل بالتضمن البنيوية في المسرح: وحاول، إضافة إلى ذلك، أن يؤسس تصنيفاً للعلامة المسرحية وأنساق العلامة، أي أنه حاول أن يصنف الظواهر، وأن يصفها على قدم المساواة (حول جدول «كاوزان» للأنساق المسرحية، انظر ص. 79 أدناه).

في مـرحلة أولى اعتمـد «كـاوزان» التمييـز بين العـلامـات «الطبيعية» والعلامات «المصطنعة» التي جـرى اعتبارهـا واحدة في أكثـر الأحيـان، والـذي يكمن في حضـور أو غيـاب التعليـل (Motivation). «فالعلامات «الطبيعية» تتعين قطعاً بواسـطة قوانين مادية تقتصر معها العـلاقة بين الـدال والمدلـول على علاقـة العلة والمعلول مباشرة (كمـا هو الحـال في العـوارض التي تـدل على المـرض أو الـدخـان الـذي يـدل على النـار). أمـا العـلامـات «المصـطنعة» فهي نتيجـة لتـدخـل إنسـاني اختيـاري (في جميـع اللغات يخترع الإنسان كي يشير إلى أغراضه). التقابل هذا يكون مطلقاً وفي جميـع الأحوال، بمـا في ذلك الحـال الذي يستـدعي تَدَخُّل فعل المراقب «المعلل» في إقامة الرابط بين حامل ـ العلامة والمدلول. وقد ساعد ذلك «كاوزان»، على نحو ما، على صياغـة مبدأ آخر هو «اصطناع العلامة الطبيعية البينة في المسرح»:

«يحـوِّل العرض العـلامات الـطبيعية إلى عـلامات مصـطنعـة (ومضة ضوء)، ويستطيع في ذلـك أن «يصطنـع» العلامـات. قـد تكون هـذه العلامـات مجرد أفعـال لاإرادية في الحيـاة، وبالرغم من ذلك، فإن المسرح يحولها إلى علامـات إرادية. وقد لا تكون لها أية وظيفـة اتصاليـة في الحياة، وبـالرغم من ذلـك فـإنهـا تكتسب ضـرورة هـذه الـوظيفـة في المسـرح» (ص. 60).

في الـواقع، يمكن أن نعتبـر ذلك بلورة لقـانـون التسـويم: تقـوم

ظـواهر المسـرح بوظيفـة الدل مـا دامت علاقتهـا بمـا تـدل عليـه متعمدة.

الأيقونة والشـاهد والرمز (Icon, index, and symbol)

وقـد جاءت تـوابع العـلامة الثـلاثة المعـروفـة التي اقتـرحهـا المنـطقي الأميـركي، الأب المؤسس لنـظريـة السيميـاء الحـديثـة «تشارلز سـاندرس بيـرس» (C. S. Peirce)، وقد يكـون ذلك على سبيل الحدس، لتشير إلى ما هو أبعد من هذا التقابـل البسيط بين الطبيعي والمصطنع. فتصنيف «بيرس» للعـلامات بـالغ الإيحـاء - إيقـونة وشـاهد ورمـز - ويتوافق بشكـل فعلي مع إدراكنـا البـديهي لضروب الدل المختلفة، إذ إنه جرى تطبيقه بشكل واسـع لا يقبل الجدل أحيانـاً، وفي أكثر من حقـل ليس أقله في دراسة المسـرح (أنـظر مثلاً، كـوت - 1969 Kott؛ بـافيس - 1976 Pavis؛ هلبـو - 1975 c Helbo؛ أوبـرسـفلد - 1977 Ubersfeld)، وذلـك عـلى الـرغم من أن مسألـة الأساس المفهـومي للتمييز عند «بيرس» مـا زالت عـالقة ومـوضوع تسـاؤل تكرر مـراراً في السنـوات الأخيـرة (أنظر، إيكو - 1976 Eco).

فالحدود البيرسية لتوابع - العـلامة عـرضة للتغيـر وفقاً لسيـاق وقـوعهـا، وعلى الـرغم من ذلـك يمكن أن نـوجـز الفـوارق على الشكل التالي:

الأيقونة: المبدأ الذي يتحكم بالعلامـات الإيقونيـة هو الشبـه (Similitude)؛ فالإيقونة تمثل مـوضوعهـا «أساسـاً بواسـطة الشبه»

القائم بين حامل - العلامة ومدلولها. إنه قانون عام إلى حـد كبير، ذلك أن أي شبه يقوم بين العلامة وموضوعها يكون كافياً من حيث المبدأ لإقامة علاقة إيقونية.

فالإيقونة علامة ترجع إلى الموضـوع الذي تـدل عليه حقيقـة بفضل ما تملك من خصائص مميزة لها. . . وعلى الرغم من ذلك فإن أي شيء، سواء كان كيفية وفرداً موجوداً أو قانونـاً، يكون إيقونة لأي شيء آخر، بقدر ما يكون شبيهاً لـه، وبقدر ما يكون قد استخدم كعلامة له.

(بيرس 1931-1958، مجلد 2، فقرة 247).

أمثلة العـلامـات الإيقـونيـة التي ذكـرهـا «بيــرس» نفســه تشمــل الرسم التصويري (إنه إيقونة إلى حد كبير «نفقد معه الشعور بأنها ليـسـت الشـيء عيـنـــه» (مجلـد 2، ص. 363) . والـتـصــويــر الفوتوغرافي، وفي وقت لاحق ميّز بين ثـلاثة أنـواع من الإيقونـة: الـــصـــورة والـتـــخــطيط والاســتــعــارة (Image, diagram and metaphor).

الشـاهد: تكون العلامة الشاهدية موصولـة عرضاً بمواضيعهـا، ويكون ذلك في أكثر الأحيان مادياً أو بالمجاورة (Contiguity): «فالشاهد علامة تـرجع إلى المـوضوع الـذي تدل عليـه حقيقة بفعـل كونهـا متأثرة بـه حقاً» (مجلد 2، فقـرة 248). فعلامـات العلة - المعلول الطبيعية التي جرى تناولها في المقطع السابق هي بالتـالي شواهـد وفقاً للتعاليم «البيرسية»، ولكن «بيرس» نفسه يدخل كـذلك الـدل

بـالإصبع («السبـابة») في هـذه الفئة ـ يتصـل بالمـوضـوع المعني بـالمجاورة المـادية ـ وكـذلك تـرنُّح مشيـة البحار التي تـدل على مهنتـه، والقرع على البـاب الذي يشيـر إلى وجود شخص مـا في الخـارج، وأدوات التأشيـر اللفـظيـة (Deixis) (كـالضمـائـر «أنـا» و«أنت»، وأسمـاء الإشـارة مثـل «هـذا» و«ذاك» وظـروف المكـان والزمان، مثل «هنا» و«الآن»، الخ).

الرمز: هنـا تكون العلاقة بين حامل ـ العلامة والمـدلـول إتفـاقيـة (عرفية) (Conventional) وغير معللة؛ يكون هنالك تشابه أو رابط مادي بين الاثنين: «الرمز علامة ترجع إلى الموضـوع الذي تـدل عليه حقيقة بفعل قانون ما يكون عادة تشارك أفكار عامة»، (مجلد 2، فقـرة 249). المثال الأكثـر وضوحـاً على الـرمـز هـو العـلامـة اللسانية.

وعلى الرغم من المواصفات التي أضافها «پيرس» نفسـه على حـدوده، والتي تفيـد بـأنـه مـا من شيء يمكن أن يكـون إيقــونـة «محضـة» أو شاهـداً «محضاً» أو رمـزاً «محضاً»، وبـأن ذلك ليس سوى محاولة لتطبيق تصنيف الفئات بشكل مطلق وساذج لا طـائل منـه. فـالمسـرح، على سبيـل المثـال، يبـدو أنـه ميـدان كـامـل لـلإيقونـة: أين يمكن أن يكون هنـالك شبـه مباشـر بين حـامـل ـ العـلامـة والمـدلـول أفضـل ممـا هـو عليـه في عـلاقـة الممثـل ـ الشخصيــة؟ أول من حـاول أن يـطبق المفهـوم «الپيــرسي» في المسـرح هو الكـاتب «پان كـوت» الذي قبـل بـإيقـونيـة العـلامـة

المسرحية الظاهرة وعين وجه الشبه الأساسي: «الإيقونة الأساسية في المسرح جسد الممثل وصوته» (1969، ص. 19).

ومن المفيد فعلاً فهم مسألة تتعلق بأهمية الإيقونات في التسويم المسرحي. فمن الواضح أن نسبة التماثل تظهر في أكثر الأحيان بين الأجساد البشرية التي تقوم بالتمثيل، وتلك التي يجري تمثلها، أو بين السيف المسرحي وذلك الذي يساوقه دراميا («الشبه» المتضمن في هذه الحالات يكون، ولا شك، أقوى مما هو عليه في مثل التصوير الذي ذكره «پيرس»). فقد يكون المسرح الشكل الفني الوحيد القادر على استغلال ما يمكن أن يعرف **بالهوية الإيقونية**: حامل - العلامة الذي يدل حقيقة على زيّ أنيق من الحرير يمكن أن يكون بالفعل زياً أنيقاً من الحرير عوض أن يكون ذلك فعل إيهام يولده اللون فوق القماش أو تولده صورة مطبوعة على «السلولويد» (Celluloid)، أو يولده وصف ما. كانت ذروة تأكيد الهوية الإيقونية الحرفية في أساس إيماءة من بين إيماءات «المسرح الحي» (The Living Theatre) في الستينات: ادّعى يومها «جوليان بك» (J. Beck) و«جوديت مالينا» (J. Malina) أنهما يمثلان نفسيهما تماماً على المسرح، بحيث إن الشبه بين العلامة والموضوع أصبح - فرضاً - مطلقاً.

وقد تتداعى الإيقونية بواسطة المعلقين والعلامات البصرية حيث يكون الشبه المتضمن أقرب إلى الظاهر. فالمصادر الإيهامية البصرية المسرحية ليس لها منازع: وإذا ما استثنينا العلامات

الحرفية، يستطيع العرض أن يعتمد على سلسلة لا تنتهي من تنكر الهيئة بدءاً بالتجسيمات الطبيعية وانتهاء بعرض الخلفية والفيلم. ولكنه من الخطأ حصر المفهوم في الصورة البصرية وحدها؛ فإذا كان المسرح يعتمد على الشبه فإنه يفترض أن يشمل كذلك أنساق ـ العلامة السمعية وكذلك طبعاً التمثيل عامة. وقد أوضح «پاتريس پافيس» (P. Pavis)، أن «لغة الممثل تعمل كإيقونة حالما يتلفظ بها الممثل»، أي، إن ما يتلفظ به الممثل يصبح تمثيلاً لشيء ما مساوق له فرضاً، هذا «الخطاب» (باڤيس 1976، ص. 13). ففي العروض الطبيعية بوجه خاص، يجري حث الحضور على اعتبار العلامات اللهانية والعناصر التمثيلية الأخرى جميعها مماثلة للأشياء التي تدل عليها حقيقة مباشرة.

ويظهر أن مبدأ التشابه لم يحدد بعد بشكل كاف في المسرح. فنسبة التجانس الأصلي الذي يعمل بين العرض وما يفترض أن يدل عليه حقيقة متغيرة إلى أقصى حد. وإذا اعتبرنا حال الإيقونة بامتياز الخاصة بـ «كوت»، أي الممثل ومقوماته المادية، فإن الشبه بين العلامة والشيء الذي تقوم مقامه يبدأ بالسقوط حالما نأخذ في اعتبارنا، مثلاً، الممثلين الأولاد الذين كانوا يقومون بأدوار النساء في العصر الأليزابيتي، وتصوير الممثلين الإغريقيين للآلهة، أو العديد من حالات نجوم المسرح المسنين الذين يتابعون تبني أدوار الأبطال الرومنطيقيين، وكذلك نجوم المسرح الإناث (فضلاً على ذلك تشخيص «سارة برنارت» (S. Bernhardt) المسنة الخشبية الساق لدور «هملت»). عند هذا

المستوى يظهر الأساس الإتفاقي للإيقونية في المسرح للعيان بشكل واضح.

الجزء الأكبر من غنى العرض المسرحي يعود إلى التلاعب في تغير نسب الحرفية السيميائية: فتيان ممثلون يؤدون، على درجة ما من شبه الصدق، أدوار العشّاق في «جنة عدن» ما، تمثلها أشجار مقطوعة من الكرتون. المثال الأقوى على مثل هذا الخلط بين الحرفية الإيقونية والتخطيطية المفضوحة في المسرح المعاصر قد يكون «الجبل» (K) للمخرج «رُوبرت ويلسون» (1972) (R. Wilson)، وهو عرض ملحمي مدته 168 ساعة قُدِّمَ بالقرب من «شيراز» في إيران، حيث قام الجبل الحقيقي بدور الديكور، وقد أقامت في جزء منه، أُعِدَّ خِصِّيصاً لهذه المناسبة، أجساد فعلية (بشرية وحيوانية) لأدوار مختلفة، وفي جزء آخر أقيمت قواطع مقولبة لأناس مسنين، وديناسورات وسفينة نوح وضاحية أميركية وشعارات توراتية.

وكان «پيرس» قد قسم الإيقونة إلى ثلاثة أصناف هي الصورة والتخطيط والاستعارة. فإذا كانت بعض الأشكال المسرحية ـ لا سيما التمثيل-«الإيهامي» ـ تدفع بالحضور لينظر إلى العرض وكأنه صورة مباشرة للعالم الدرامي، فهنالك أشكال أخرى تكتفي بالتصوير التخطيطي أو الاستعاري حيث يكون الشبه بين العلامة والموضوع انبنائياً عاماً. هكذا، يستطيع ممثل البانتوميماء، أو المسرح السريالي أن يشخص شكل الطاولة (تخطيط). وفي المقابل يمكن أن يكون الشبه مفترضاً عوض أن يكون ظاهراً، كما

هو حال مسـرح فارغ قـد يتحول إلى سـاحة قتـال أو قعر أو خليـة سجن (استعارة).

فالإيقونة تكون بذلك مشروطة بقـوانين قابليـة تحول العـلامة إلى حـد بعيد. وإذا استـطاع نسق علامـة ما أن يقـوم بدور يشغله عـادة نسق آخر، فمن الـواضـح أنـه لا يمكن الاستغنـاء عن شبـه مباشر. «المشهد الصوتي» الخاص بـ «هونزل» مثال نمـوذجي على ذلـك. ففي المسرح الأليـزابيتي، تقوم اللغـة في أكثـر الأحيـان، وذلـك بمعزل عن الكـلام الذي يـدل حقيقة بصـورة عامـة، بدور إيقونة وصفية زائفة في تصوير المشهـد الدرامي، كمـا يحصل في «العين بـالعين» (Measure for Measure) عندمـا تصف «ايزابيـلا» مكان لقائها «بأنجلو» بالتفصيل:

له حديقة يحيط بها سياج من اللبن
تمتد في جانبها الغربي كرمة
بوابتها من ألواح متراصة
يَلِجُها هذا المفتاح الكبير
أما هذا فهو مفتاح باب صغير
يصل ما بين الكرمة والحديقة...[6]

---

(6) من المسرح العالمي، 18، ترجمة زاخر غبريال.

عرف البلاغيون هذه الحيلة بـ **التوبوغـرافية** (Topographia) وهي تقـوم على أسـاس تشـابـه استعـاري محض بين التمثيـل اللفـظي والمشهد الموصوف.

وبناءً على ذلك يكون مفهوم الإيقونية نافعاً شـريطة أن نـأخذ في اعتبارنا مؤهلتين. الأولى كـون مبدأ التشـابه طيعـاً جداً ومبنيـاً قطعاً على أساس الاتفاق (عندما نقول بأن صورة ما تشبـه شيئاً مـا غيرها فـإن ذلك لا يلغي حقيقـة أن هذا التشـابه قـد يكون نتيجـة اتفاق ثقافي (إيكـو 1976، ص. 204)، مما يسمـح للمشاهـد بأن يقيم التماثل الضروري بين ما قام وما يقـوم ـ مقام المـواضيع أيـاً كانت المادة الحـالية أو كيفمـا كان التسـاوق الإنبنائي فيمـا بينها. والثانية، حتى بـالنسبة إلى تـوابع ـ العـلامة الأقـرب إلى الحرفيـة (الجبال التي تمثل الجبال أو «جوديت مـالينا» التي تمثـل ذاتها)، كون التشابه يدخل في حسابه ليس مجرد عـلاقة مـوضوع واحـد ـ بموضوع واحد من بين المواضيع المتماثلة فقط، بل كذلك علاقة يتوسلها ضـرورة الصنف المعني أو الفكرة الـذهنية المعنيـة. وفي مفهوم «پيرس» يستلزم التسويم «تعاون فواعل ثلاثة مثـل علامـة ما ومـوضوعهـا (Object) وتعبيـرهـا (Interpretant) (1931 - 1958، مجلد 5، فقرة 484) («التعبير» هو الفكرة التي تصـدر عن العلامـة تقـريبـاً)، بحيث يمكن القـول بـأن أي شيء يسمـح للمشـاهـد بتشكيل صنورة، أو ما شابه ذلك عن الموضوع الممثل، يكون قـد قام بدور تابع إيقوني:

«ليست الكلمة أو الماركة المادية الدالة علامة وحسب، بل كذلك الصورة التي يمكن أن تثيرها في ذهن من يتلقاها ـ علامة بواسطة الشبه، أو كما نقول، إيقونة ـ يمكن أن تكون علامة للصورة المشابهة لها في ذهن من أرسلها».
(1931 - 1958، مجلد 3، فقرة 433).

ليست الشواهد، مثلها مثل الإيقونات، موجودات مميزة في توابعها على نحو أفضل. فاللباس مثلاً، قد يدل حقيقة على زي لباس النموذج الدرامي، ولكنه يقوم، في الوقت نفسه، شاهدياً مقام مقامه الاجتماعي أو مهنته، ومثل ذلك، قد تمثل حركة الممثل في المسرح فعلاً من العالم الدرامي، وفي الوقت نفسه، قد تشير إلى حالة الشخصية الدرامية النفسية، أو إلى مقامها (إختيال راعي البقر الأميركي، أو ترنّح البحار كما جاء في المثل عند «پيرس»). فئة الشواهد واسعة جداً إذ إن أي مظهر في العرض يمكن أن يعتبر شاهدياً في معنى من المعاني. فالديكور الدرامي، مثلاً، لا يمثل في أكثر الأحيان بواسطة «صورة» مباشرة، بل عبر تشارك العلة ـ و ـ المعلول أو بالمجاورة. (تأمل المشهد الأول من «العاصفة». حيث يمكن الإيحاء بالعاصفة وبشكلٍ يتوافق مع المبادىء الإيهامية، بواسطة آلات الريح أو المطر المسرحية، أو بواسطة أدوات تكنولوجية أخرى، أو ببساطة، بواسطة حركات الممثلين التي تصور عواقب العاصفة المباشرة.).

في مثل هذه الحالات يظهر تابع الشاهد ثانوياً نسبة إلى تابع الإيقونة، ولكنه في حالات أخرى تكون الغلبة في المسرح «للتأشير إلى» وليس لضرب من الدل التصويري. وللتأشير في أغلب الأحيان فعل تعيين الأشياء (سواء أكانت ممثلة مباشرة أم لم تكن) التي يرجع إليها المتكلم وبالتالي فإنها تضعه في احتكاك ظاهر مع محيطه المادي ومع محاوريه أو مع الفعل المروي والمطلوب إنجازه، إلخ (انظر ص. 114 أدناه). وكذلك يمكن أن تستخدم تغييرات الإضاءة في تعيين أو تحديد موضوع الخطاب بطريقة شاهدية: في «لعبة» لـ «صموئيل بيكت»، مثلاً، استخدم الضوء المركز (أفضل شكل تأشير تكنولوجي مباشر يملكه المسرح) ليس لتعيين كل من يؤدي المونولوج بطريقة أقرب إلى الإيماءة الشاهدية وحسب، بل كذلك لإثارة كل متكلم واستفزازه على الكلام. عند هذا المستوى، يكون للشواهد المسرحية دور كبير في «تركيز الانتباه» على حد قول «بيرس»، وبالتالي فإنها تقترب كثيراً من حيل التصدير البينة (أي أنها تشير إلى الموضوع المطلوب التنبه له). وقد أكد «باتريس بافيس» على أهمية تابع - العلامة الشاهدي في لفت انتباه الحضور إلى الموضوع الذي يتوجب أن يوجه اهتمامه إليه مباشرة: «وبالتالي يلجأ المسرح إلى الشاهد لأنه يتوجب عليه أن يشدّ انتباه المتلقي على الدوام» (1976، ص. 16).

تعتبر أدوات الإشارة اللفظية أشكال علامات تأشيرية نموذجية، ولكن الجدل لم يحسم بعد حول هذه المسألة. فقد

صنّفها «پيرس» كـ **شـواهد فـرعية** أو **رمـوز شاهـدية** نـظراً لأن أية علامة لسانية تكـون اتفاقيـة في مرحلة أولى، ولأن دورهـا الدلالي أو حـامل - المعنى يـأتي قبل دورهـا التأشيـري. وعلى الرغم من ذلك، للتأشير أهمية كبيرة في الدراما، فهو يشكل الوسائل الأوليـة التي تكيف اللغة نفسها بواسطتها تجاه المتكلم والمتلقي (بواسطة الضمـائر «أنـا» و«أنت»، . . . إلخ)، وبـالنسبـة إلى زمـان الفعـل ومكـانه (بـواسـطة الـظروف، «هنـا» و«الآن»، . . . إلـخ)، مثلمـا تكيف نفسهـا بشكل واسـع بالنسبـة إلى المحيط المادي المـزعوم والمـــواضيـع التي تشغله (بـــواسـطة أسمـــاء الإشـــارة، «هـــذا» و«ذاك»، . . . إلخ). وكما أشرنا سابقاً، يعتبر التأشير أكثر المقومات اللســانيـة دلالـــة في المسـرح إحصـــائيـاً ووظـــائفيـاً معـــاً (انـظر ص. 213 ff أدناه).

وكمـا أشرنـا سابقـاً، مثال الـرمز عنـد «پيرس» هـو العـلامـة اللسانية. ولكنه يتوجب علينا أن نؤكد أن العرض المسرحي ككـل هو رمزي، نظراً إلى أن المشاهـد ينظر إلى أحـداثه على أنهـا تقوم مقـام أشياء أخـرى غيرهـا استناداً إلى الاتفـاق وحده. ففي بعض أشكـال المسـرح - الميميـاء أو مسـرح «النو» - تتحكم الاتفـاقـات الدلالية بـأنساق - عـلامات أخـرى، ولا سيما الإيمـائية والحـركية منها، كما هو حال اللسانية تماماً. ولذلك يمكن القول إن توابـع - العلامة الرمزية والإيقونيـة والشاهـدية تكـون حاضـرةً في آن واحد في المسرح: جميع الإيقونات والشواهد تقوم في المسرح ضرورة على أساس الاتفاق.

الاستعارة والمجاز بالمجاورة ومجاز الجزء من كل

(Metaphor, metonymy and synecdoche)

وكما تقدم في تصنيفنا لأنواع الشبه الإيقوني الذي يكون مفترضاً أكثر منه ظاهراً، استخدم «پيرس» مقولة الاستعارة البلاغية. ففي عبارة مثل «إنها زهرة منثور حقيقية» (She's a real wallflower)، يكون الشبه المفترض بين الدال: «زهرة المنثور»، والمدلول: «فتاة لا ترقص في الحفلات»، اعتباطياً ووهمياً ـ فهما يشتركان في الغالب في مقوم دلالي هو «الالتصاق بالجدران». في العرض المسرحي قد يكون التساوق المفترض، مثلاً، بين ستار الخلفية الأخضر والمدلول: «ديكور غابة»: استبدالاً استعارياً يقوم على أساس مقوم مشترك واحد («اللون الأخضر»).

عالم اللسانية «رومان جاكوبسون» (R. Jakobson) الذي تعامل مع الشكلانية الروسية ومع بنيويي براغ في آن واحد ـ تقدم بنظرية كبيرة التأثير تقول بأن الاستبدال الاستعاري يشكل قطباً أساسياً، ليس بالنسبة إلى استخدام اللغة وحسب، بل كذلك بالنسبة إلى النشاط السيميائي والفني عامة. ويصنف فئة القطب الآخر كذلك بواسطة صورة بلاغية: المجاز بالمجاورة أو باستبدال العلة بالمعلول (مثلاً، أن يقوم «البيت الأبيض» مقام رئيس الولايات المتحدة، أو أن تقوم المظلة وقبعة البَوْلر والصحيفة المطوية مقام سكان المدينة الانكليزية). وبرهن «جاكوبسون» على أن هذا التمييز يستخدم عادة في تصنيف ضروب التمثيل المسرحي: فالواقعية على سبيل المثال، مجازية بالمجاورة، أما

«الرمزية» فهي استعارية أولاً. (جاكوبسون وهال ـ 1956 Hall؛ أنظر كذلك هوكس a 1977. ص ص. 77 ff؛ لودج ـ Lodge 1977).

ومن الواضح أنه فيما يكون الاستبدال الاستعاري مرتبطاً بتابع ـ العلامة الإيقوني (كلاهما يقوم على أساس مبدأ الشبه المفترض) فالاستبدال المجازي بالمجاورة يكون مرتبطاً بالشاهد (كلاهما يقوم على أساس مجاورة مادية). ولاحظ «ڤلتروسكي» أن أياً من اللوازم المسرحية، مثلاً، يمكن أن يقوم مقام من يستخدمه، أو مقام الفعل الذي يستخدم من أجله: «فهو موصول بالفعل بشكل وثيق بحيث إن استخدامه المسرحي لغرض آخر يعتبر مجازاً بالمجاورة». (1940، ص. 88). وفي هذا المعنى، تقريباً، يكون استخدام السيف المسرحي لحلاقة اللحية «تحريفاً» مجازياً بالمجاورة. وقد ترتبط بعض الأدوار النمطية المقولبة بلازم خاص بحيث إن الاثنين يصبحان مترادفين، كما هو الحال بالنسبة إلى ما يسمى بـ «حامل ـ الرمح» حيث يشير اللازم (الرمح) إلى دور الممثل كذلك وبالعكس.

ويشير «ياندريش هونزل» إلى شكل آخر يعتبر أنه استبدال مجازي في المسرح، أي كـ «مجازات مسرحية» مثل تمثيل ساحة قتال بواسطة خيمة واحدة، أو تمثيل كنيسة بواسطة برج قوطي (1940، ص. 77). وقد عدّ البنيويون، ومنهم «جاكوبسون»، هذا النوع من الاستبدال المعمول به هنا، أي استبدال الكل بالجزء، ضرباً من ضروب المجاز أطلق عليه البلاغيون الكلاسيكيون

تسمية «سيناكدوش» **(Synecdoche)**. إنه إصرار على التمييز بين الاثنين له ما يبرره، ذلك أن إحلال الجزء مكان الكل في المجاز يعتبر عملياً أمراً أساسياً بالنسبة إلى أي مستوى من التمثيل الدرامي.

وفي العودة إلى مثال «هونزل» على مجازات الجزء من كل المسرحية، يبدو جلياً، على الرغم من أن ديكورات الواقعية تكون في غاية التفصيل، أن ما يمثل أمام الحضور فعلياً يقوم مقام جزء من العالم الدرامي الذي يجري فيه الفعل فقط. ولذلك تمثل الديكورات الكبيرة عادة بواسطة مظاهر ملائمة يمكن التعرف عليها: مثال على ذلك أن قصراً ما يمثل بواسطة حائط فيه أبراج، والسجن بواسطة نافذة فيها قضبان، والغابة تمثل بواسطة عدد من الأشجار المسرحية، سواء كانت مرسومة أو قائمة في شكلها الفعلي. وينطبق المبدأ نفسه على الممثلين الذين يمثلون فرضاً أعضاء مجتمع كبير وذلك عندما يكون من المفترض أن تقع هويتهم وأفعالهم في سياق أوسع من الحالة الظاهرة مباشرة (هذا السياق الكبير يكون غالباً: روما، أورليانز، . . . إلخ). عندما يتعدى التمثيل المسرحي كونه رمزياً أو استعارياً ـ عندما يقوم الممثل بأداء «جريمة»، مثلاً، عوض أن يوحى بها بواسطة رموز اتفاقية ـ يفترض على الدوام، ورغم ذلك، أن يكون هنالك موافقة من الحضور على اعتبار الحركات التي يقوم بها الممثلون، والتي قد لا تضيف شيئاً في حد ذاتها، تشخيصاً للفعل الكامل (استخدام التلاعب بالسكين المسرحية كتشخيص للجريمة) (انظر

ص. 191 - 192 أدناه). وكما أكدنا في ما تقدم، تعمل المواضيع في المسرح، على حد تعبير «إيكو»، سيميائياً إلى الحد الذي تقوم معه «على أساس مجاز الجزء من كل الذي يعمل كـ «فرد من صنف»» (1967، ص. 226)، وبناءً عليه يمكن أن نبرهن على أن العلامة المسرحية هي في طبيعتها مجازية كجزء من كل.

الإبانة[7] *(Ostension)*

وأخيراً يمكن أن نشير إلى ملاحظة حول التسويم المسرحي تميزه أكثر من غيرها عن ضروب الدل في الفنون الأخرى كافة، ولا سيما الأدب. فالمسرح يستطيع أن يعتمد شكل الدلالة الأكثر «بدائية» الذي يعرف في الفلسفة باسم **الإبانة** (أو **التعريف بالمثال**). فلغرض الرجوع إلى موضوع هام أي تعيينه وتعريفه، يمكن أن يتناول أحدهم الموضوع ويبينه لمتلقي الرسالة المعينة. ومثل ذلك، فعوض أن يكون الرد على سؤال طفل: «ما هي الحصاة؟» بجواب تفسيري («إنها صخرة صغيرة شكلتها المياه») يتناول أحدهم أقرب مثال يجده عند الشاطىء أو مرمياً على الأرض ويبينه للطفل، أو مثل ذلك، وبغرض الإشارة إلى الشراب

(7) من أبان الشيء، فَرَّجَهُ، أو التعريف بالمثال كما جاء عند المناطقة العرب «وهو عملية تعريف ما بالإشارة إلى فرد أو مجموعة جزئية مندرجتين تحتها». عن: عادل فاخوري، **منطق العرب**، دار الطليعة، بيروت 1981.

الذي يفضله أحدهم، يرفع آخر كأس جعة أمام عينيه. ما يحصل في مثل هذه الحالات لا يعني أن الواحد أو الآخر يبيِّن (يعرض) المرجع الفعلي («الحصاة» التي يرجع إليها، أو «الجعة») ولكنه يستخدم الموضوع العيني «كتعبير عن الصنف الذي هو فرد منه» (إيكو 1976، ص. 225)[8]: وهكذا «ينتزع تحقق الشيء» ليصير علامة.

وقد برهن «إيكو» على أن هذا الشكل البدائي من الدل هو «المثل الأساسي الأهم على العرض» (1977، ص. 110). فعملية التسويم تؤمن **إبانة** المواضيع والأحداث (وبالتالي العرض كله) أمام الحضور عوضاً عن وصفها وشرحها أو التعريف بها. هذا المظهر الإباني للعرض المسرحي يميزه، مثلاً، عن الرواية التي تقوم على وصف المواضيع والأحداث أو سردها بالضرورة. وللتأكيد ثانية، فإن ما يحصل لا يعني أنه يبين المرجع الدرامي ـ أي شيء في العالم الممثل ـ بل شيئاً ما يعبر عن صنفه. ويجري التأكيد على العرض وتبيانه بواسطة شواهد ومراجع لفظية، وغير ذلك من حيل التصدير التي تعمل كلها على تمثيل ما هو أساسي في الفرجة المسرحية، ألا وهو «العرض».

---

(8) أنظر ترجمتنا لـ «سيمياء العرض المسرحي» لـ «أمبرتو ايكو» إضافة إلى الحواشي والمصطلحات المعمول بها في الانكليزية والفرنسية والعربية، مجلة الفكر العربي عدد 55, 1989.

لم تعن دراسة العلامات المسرحية في هذا الفصل بالمكونات بل بالتوابع التي يتداخل بعضها بالبعض الآخر (مثل «التصدير» و«الشواهد» و«الإبانة»). وذلك يعني أنها طرق مختلفة تتناول الظاهرة نفسها. ويمكن أن نعتبر شتى توابع - العلامة المذكورة هنا متكاملة بالإضافة إلى كونها يستبعد بعضها بعضها الآخر، ومن المؤكد أنها لا تستنفد سلسلة ضروب الدل التي يمتلكها المسرح. إن ما تشير إليه هذه المقولات السيميائية هو بعض الوسائل التي بدأت المهمة الكبيرة بها في وصف وتصنيف مادة في غاية التعقيد، ألا وهي إنتاج المعنى في المسرح.

ولا يسعنا أن نذهب أبعد من ذلك في البحث عن المعنى المسرحي دون الانتقال وبأية وسيلة، إلى ما وراء مقولة العلامة، وذلك من أجل دراسة «الرسالة المسرحية» أو «النص» ودراسة أنساق العلامات، أو الكودات التي ينتجها العرض. خلال السنوات الأخيرة، كانت سيمياء العرض قد أولت العلامة وتوابع - العلامة عنايتها أكثر مما فعلته مع الاتصال المسرحي والقواعد التي تشكل أساساً لها، وغير ذلك من المسائل الرئيسية التي ننتقل إلى دراستها الآن.

3 ـ الاتصال المسرحي:

(Theatrical Communication)

الكودات[1] والانساق ونص العرض

(Codes, Systems and Performance Text)

عناصر الاتصال المسرحي

الدلالة *(Signification)* والاتصال

لا يمكن أن نختزل الدلالة المسرحية في مجموعة تقتصر العلاقات فيها بين حامل ـ العلامة ومعناه على علاقة حامل ـ علامة واحد بمعناه. لو كان من الممكن تجزئة نص العرض إلى وحدات معنى ذرية لكانت مهمة دراسة التسويم المسرحي مهمة أولية، ولكان العرض للسبب نفسه مجرد استعراض لمواضيع

---

(1) جمع كودة (Code)، أو دستور، وهو نسق (System) الإشارات (Signals) أو العلامات (Signs) أو الرموز (Symbols) التي يضعها اتفاق ما مسبق يفرض تمثيل المعلومة (Information) ونقلها من المُرْسِل (Sender-transmitter) إلى المُرْسَل إليه (Adresse receiver) (نظرية الإتصال. المترجم).

ينسب المشـاهدون إليهـا في الغالب معـاني ثابتـة. إنتاج المعنى في المسـرح غني جداً ومـائع بحيث يستحيـل تقديره في المـواضيـع المنفصلة وأدوارهـا التمثيليـة. فـالتقـديـر الصحيـح يفـرض تعيين مجمـوع أرصـدة العـلامـة التي تشكـل مـا يمكن أن نسميـه نسق **الأنساق** المسرحيـة؛ أن نفسر العـلاقات الـداخلية (النحـوية) لأي منهـا وترابط (Correlation) الأنسـاق فيمـا بينهـا؛ وأن نبين أنـواع القـواعـد التي تجيـز اتصـال المعنى وتلقيـه في جـدليـة المؤدي ـ المشاهد. وبالاختصار، يتـوجب على سيميائي المسـرح أن يعنى بضروب **الدلالـة** وبنتائـج أفعال **الاتصـال**، وعليه كـذلك أن يؤمن النموذج الذي يلائم كليهما.

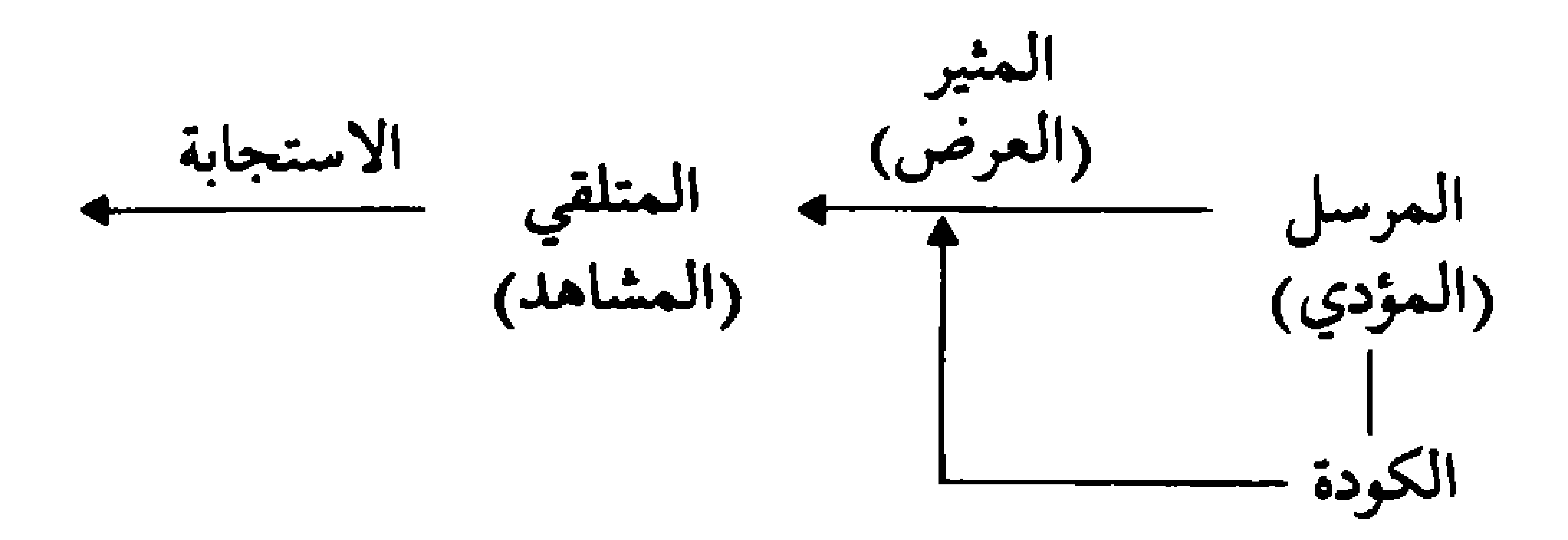
ومن الواضـح أن تقـدير القـواعد التي تسمـح بتوالـد المعاني المسرحية واتّصالها يعتبـر تقريبـاً مشروعـاً أقلّ تحـديداً، ذلـك أن سلسلة الضـوابط الاجتماعيـة والثقافيـة كلها تكـون عادة ضمنيـة. ويمكن هنـا وضع مسـودة لنموذج الاتصـال الأساسي في المسـرح فقط، ويمكن تعيين بعض من مجـالات البحث الـمـرجـوة في القواعد التي تتحكم بنسق الانساق المسرحي.

هل يسمح المسرح بالاتصال؟

نقـطة ـ البـدايـة التـاريخيـة الفعليـة للبحث في الاتصـال المسـرحي كانت إشكـالية نفي إمكـانية القيـام بذلـك حقيقة. في العام 1969 اعترض عـالم اللسانيـة الفرنسي «جـورج مونـان» (G. Mounin) على تصنيف رابطة المؤدي ـ المشاهد كعلاقة اتصالية،

وذلك بالاستناد إلى كون الاتصال الأصيل ـ والذي يعتبر أن التبادل اللساني هو مثله الأسمى ـ يتوقف على مقدرة الطرفين (أو أكثر) المتورّطين في التبادل على استخدام الكودة نفسها (اللغة الفرنسية مثلاً) بحيث «يصبح من الممكن أن يتحول المرسِل إلى متلقٍ؛ والمتلقي أن يتحول إلى مرسل». وهذا ما لا يحصل في المسرح، كما حاول «مونان» أن يبرهن، حيث يكون عمل تقديم ـ المعلومة آحادي الاتجاه وحيث تكون أدوار المشاركين ثابتة: «ليس هنالك شيء من ذلك في المسرح حيث يبقى المرسل (الممثلون) غالباً هو نفسه، وكذلك يفعل المتلقي ـ المشاهد (1969، ص. 92).

تصوُّر «مونان» للعرض المسرحي هو في الحقيقة نموذج إثارة ـ إستجابة يقوم على أساس رسائل آحادية الاتجاه بإثارة عدد تقريبي من الأفعال اللاإرادية الآلية التي لا تصل، بدورها، على امتداد المحاور نفسها. ويمكن أن نمثل هذه العملية على الشكل التالي:



هنالك اعتراضات كثيرة على مثل هذه الترسيمة. وجهة نظر «مونان» هذه في تعامل الممثل ـ الحضور يظهر أنها تستند إلى

أضعف أشكال المسرح البورجوازي حيث يمكن أن يوفر الحضور السلبي قسراً إستجابات مقررة سلفاً وآلية لمجموعة من الرسائل التي يمكن التكهن بها (العديد من كوميديات الـ «وست أند» (West End) أو كوميديات «برودواي» يعمل بنجاح على أساس هذا المبدأ). ففي أي شكل حيوي للمسرح لا تكون رسائل الحضور مساهمة أساسية في تشكيل العرض وتلقيه وحسب ـ فقد وسَّع العديد من مؤدي ومخرجي ما بعد الحرب مثل «بك» (Beck) و«ريتشارد ششنر» (R. Schechner) حدود العرض ليطال الجمهور بشكل فاضح ـ بل يمكن القول كذلك بأن المشاهد، وبفضل رعايته الحقيقية للعرض، يأخذ المبادرة في دائرة الاتصال (يكون قدومه واستعداده، كما تقدم، رسائل تمهيدية تستحث المؤدين على الفعل بكل ما في الكلمة من معنى؛ انظر، ص. 149 - 150 أدناه).

الإرتباك الرئيسي الذي أثاره إنكار «مونان» حالة الاتصال على العرض يعود إلى تحديداته نفسها للإتصال وللكودات التي يعتمد عليها: فقد أصر على أن يكون المرسل والمتلقي على حد سواء في وضع يسمح لأي منهما بأن يستخدم كودة واحدة ومجموعة من القنوات المادية، وبالتالي بنقل رسائل متشابهة، فيما يقول تصور أشمل لعمل الاتصال ـ وهو التصور المقبول عامة اليوم ـ بأنه يكفي أن يكون المتلقي ملماً بكودة المرسل ليصبح بذلك قادراً على فك كودة الرسالة. وكما جاء على لسان «فرنكو روفيني» (F. Ruffini) في معرض ردّه على اعتراض «مونان»، «إذا كان كل من

المرسل والمتلقي يعرف الكودة الخاصة بالآخر، فإنه ليس ضرورياً على الإطلاق، أن تتطابق الكودتان ولا أن تترجما رسائل كل منهما بدقة، ولا أن يحصل الاتصال في الإتجاهين على طول القناة، كي يستقيم الاتصال» (1974 a، ص. 40). فالمشاهد المجرب إلى حد معقول يستطيع أن يفهم العرض بلغة الكودات الدرامية والمسرحية المستخدمة من قبل المؤدين، ويعتبر مجال المعارف المشتركة أو الكفاءة هذا واحداً من بين حقول الاستقصاء الهامة التي تنتظر سيميائي المسرح.

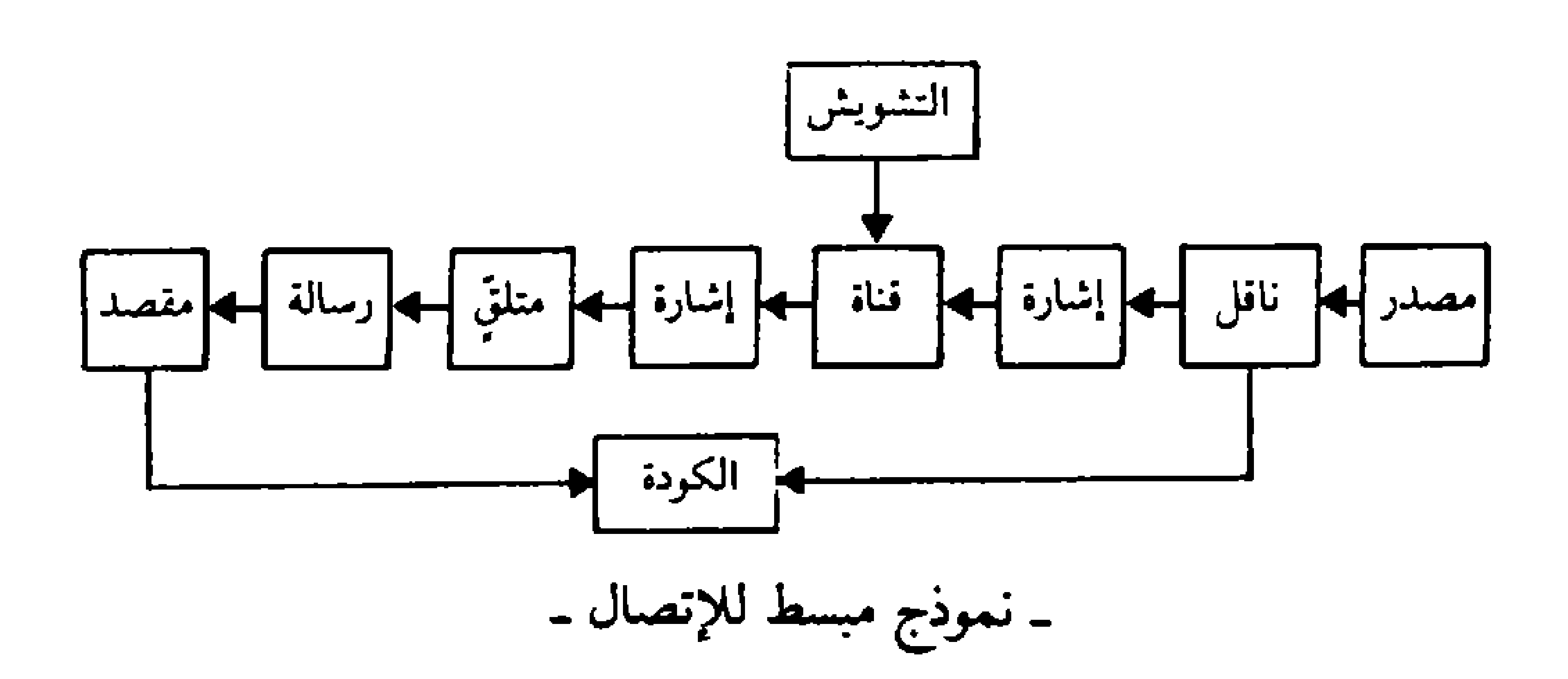
وعلى الرغم من ذلك، فإنه يفترض بنا أن نأخذ التحدي الجريء الذي أثاره «مونان» على محمل الجد: فهو ينبه إلى صعوبة تحديد تعامل الممثل ـ الحضور، وأكثر من ذلك، إلى خطورة اعتبار العرض لغة مماثلة للكلام مباشرة، وبالتالي إلى خطورة اعتباره موضوعاً مناسباً لنماذج تحليلية مأخوذة مباشرة من اللسانية. عند هذا الحد يتوجب على السيميائي أن يجد النموذج النوعي الخاص بتعقيدات الاتصال المسرحي.

نحو نموذج *(Model)* بسيط للاتصال المسرحي

يمكننا أن نصف عمل الاتصال عامة بأنه نقل إشارة من مصدر ما إلى مقصدها. العوامل التي تساهم في النقل ممثلة في التخطيط، ص. 58 (عن «إيكو» 1976، ص. 33). الخاص بالاتصال الأولي.

العامل الأول هنا أو مصدر الإعلام قد يكون عملياً فكرة أو

نبضة في ذهن المتكلم، وقد يكون حدثاً فعلياً (كما هو الحال مع الاتصال الصحفي) أو حال شؤون يفترض بها أن توصِّل مثل خطورة مستوى مرتفع للماء. يبدأ **الناقل**[2] بالعمل بواسطة مصدر قد يكون صوت المتكلم والمصباح الكهربائي والكومبيوتر والآلة الكاتبة أو آلة التلكس، أو أي شيء قادر على إرسال **إشارة** (مثالاً على ذلك، الألافيظ والعلامات الكتابية والنبضة الكهربائية) على طول قناة مادية كالسلك الكهربائي وموجات الضوء أو الصوت. وخلال عبورها القناة قد تتعرض الإشارة لعرقلة **التشويش** أو التدخلات التي تعرقل تلقيها. تلتقط الإشارة بواسطة متلقٍ (مكبر، العين، الأذن) الذي يقوم بتحويلها إلى رسالة متماسكة يمكن أن يفهمها **المقصد**[3].



ـ نموذج مبسط للإتصال ـ

يمكن تشكل وفهم (أو التكويد وفك الكودة) الرسائل بواسطة الكودة التي يمكن أن تعرَّف ببساطة على أنها مجموعة من القواعد

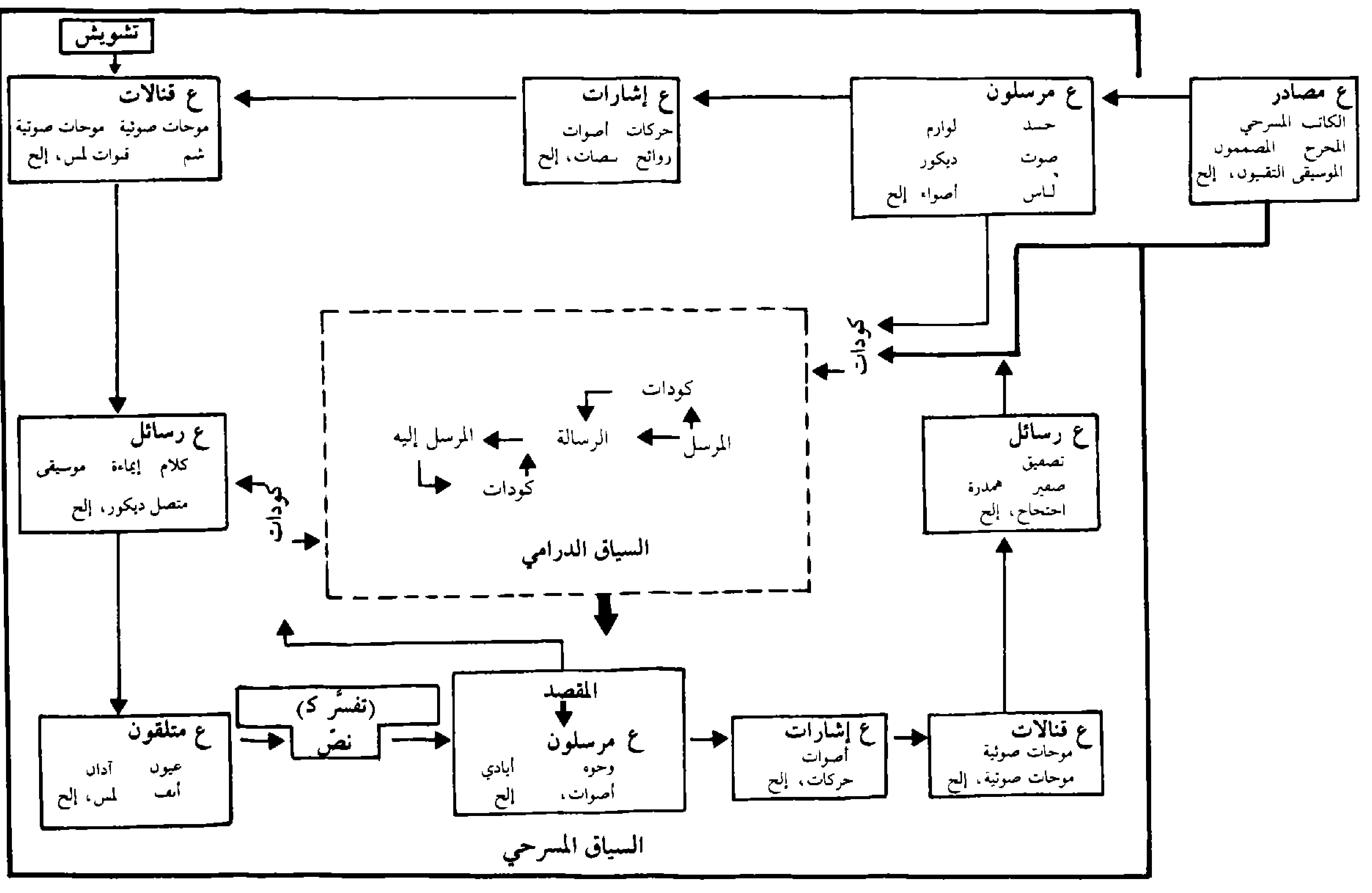
---

(2) ناقل الرسالة أو «المرسل».

(3) حيث تقصد الرسالة أو «المرسل إليه».

ـ المعروفة من قبل الناقل والمقصد معاً ـ التي تنسب محتوى (أو معنى) إلى إشارة ما. ففي الاتصال اللساني تجيز الكودة للمتكلم والمتلقي بأن يشكلا مقاطع صحيحة من الألافيظ وبأن يتعرفا عليها تركيبياً وينسبا إليها محتوى دلالياً. وهنالك كودات أولية أكثر منها، يمكنها أن تنسب مقادير لونية إلى وهج الأحمر، مثلاً، والأصفر والأضواء الخضراء، ودلالة الفتح والإغلاق إلى حاجز.

وفي حدود هذا النموذج البسيط بالنسبة إلى الاتصال المسرحي، يجدر بنا أن نشير أولاً إلى أن العرض يتسبب في تكاثر عوامل اتصالية. ففي كل مرحلة من مساره يبرز مركب من المكونات الكامنة أكثر مما يبرز عنصر فرد. ويمكننا، مثلاً، تعيين مصادر الإعلام المسرحي في الكاتب المسرحي (حيث يكون هنالك نص درامي يشكل هذا النص ما قبل ـ النص، ويكون في الوقت نفسه مكوناً أساسياً للعرض، أنظر ص. 314 أدناه)؛ والمخرج الذي تحدد قراراته وتعليماته إختيار المرسلين إلى حد كبير وكذلك تحدد الشكل الذي تأخذه إشاراتهم إضافة إلى تكويد الرسائل (في المسرح تشارك المصادر المرسلين في تقاسم الكودات العاملة)؛ إضافة إلى تأثيرات مساعدة لمصمم الديكور ومصمم الملابس ومصمم الإضاءة ومؤلف الموسيقى ومدير المسرح والتقنيين والممثلين أنفسهم كصانعي ـ قرار قادرين ومبادرين وموارد أفكار. ولا يمكن الاستغناء عن أي من هذه المصادر الممكنة التي تكون لها جميعها تأثيراتها الكبيرة على العرض في أشكال المسرح «الأكثر غنى». (أنظر النموذج في الصفحة التالية).



نموذج مبسط للإتصال المسرحي

ويمكننا أن نعين الكثير من المكونات على امتداد دائرة الاتصال. وتقوم أجساد الممثلين وأصواتهم بدور المرسلين في الدرجة الأولى بالإضافة إلى خصائصها المجازية بالمجاورة (كالملابس واللوازم الأخرى)، ثم سائر عناصر المجموعة التقنية كالمصابيح الكهربائية والآلات الموسيقية وآلات التسجيل الصوتية وآلات عرض الأفلام، وغيرها. ويجري اختيار الإشارة المرسلة وترتيبها بواسطة هذه الأجسام ـ حركات وأصوات ونبضات كهربائية ـ تركيبياً وفقاً لنطاق واسع من العلامات ـ أنساق الإشارة التي تنتقل عبر عدد من القنوات المادية الصالحة للاتصال البشري، من موجات الضوء والصوت إلى وسائط الروائح واللمس (بالنسبة إلى «الاحتكاك» في العروض الحديثة، يصبح الشم واللمس شرطين هامين من عملية تلقي النص كله).

وكنتيجة من بين نتائج تكاثر المكونات والأنساق، فإنه يستحيل التحدث عن **رسالة** مسرحية مفردة: فالعرض ـ على حد تعبير المنظر في الاتصال ابراهام مول A. Moles ـ يتألف من «**رسائل متعددة** تستخدم في آن واحد من أجل إنشائها قنوات كثيرة أو ضروب كثيرة من ضروب استعمال قناة في الاتصال تجتمع في تركيب جمالي أو إدراكي» (1958، ص. 171). ويمكن للمشاهد أن يفسر هذا المركب من رسائل ـ الكلام والايماءة ومتصل الديكور، إلخ ـ على أنه نص موحد بما يتفق مع الكودات المسرحية والدرامية التي في حوزته، ويمكنه أن يقوم بدوره بإرسال الإشارات باتجاه المؤدين (الضحك، والتصفيق،

والهمدرة، إلخ)، على طول قنوات بصرية وسمعية، والتي يمكن أن يفسرها كل من المؤدين وأفراد المشاهدين كعدائية أو تقريظ أو ما شابه ذلك. إن عمل الفعل المرتد[4] (Feedback) هذا والاتصال ما بين المشاهدين يعتبر أحد مقومات المسرح الحي المميزة، وفي هذا المعنى يمكن اعتبار المسرح «آلة سيبرنتيكية»[5] (Cybernetic machine) (بارت 1964 a، ص. 261).

هنا يبرز عامل أكثر تعقيداً في معظم أشكال المسرح، وهو كون اتصال المؤدي ـ الحضور لا يأخذ شكلاً مباشراً (عدا ما يحصل مع المونولوجات والأبيلوجات والكلام على انفراد أو المناجاة): يتم تعامل الممثل ـ المشاهد في السياق المسرحي من خلال توسط السياق الدرامي حيث يتوجه متكلم تخيلي إلى مستمع تخيلي. إن ما يجري إبانته أمام الجمهور هو هذه الحالة الاتصالية الدرامية (انظر ص. 209 ff أدناه)، وبالتالي فإنه يتوجب على أي نموذج أن يأخذ في اعتباره التواء علاقة «الممثل ـ المشاهدين المميز هذا. في تخطيط الصفحة التالية نقدم تمثلاً مبسطاً لهذه الحالة. ولا شك في أن هذا النموذج يعتبر مختزلاً وآلياً غير أنه يخدم في الواقع كشعار لخاصية التبادل الاتصالي المسرحي المتعدد المستويات.

(4) في السيبرنتيك، فعل التصحيحات والتعديلات المرتد إلى مركز تحكم النسق.

(5) السيبرنتيك هو علم يدرس عمليات الإتصال والتحكم في الآلات والكائنات الحية.

الإعلام *(Information)* في المسرح

قد يواجه البعض في اعتمادنا نموذجاً أولياً ومختزلاً للإتصال المسرحي بمسألة ترتبط بنوع الإعلام المرسل في سياق العرض، ذلك أن كل فعل اتصال يتوقف على قيمة ـ إعلام الرسالة. ويمكننا أن نعتبر /الإعلام/ عامة «معلومات تعطى» حول أمر ما؛ ويمكننا أن نسميه وفقاً للمصطلح التقليدي (أنظر مول ـ Moles 1958، ص ص. 128 ff؛ إيكو 1976، ص. 267؛ لايونز ـ Lyons 1977، ص ص . 41 ff). إعلاماً **دلالياً**. نوع الإعلام **«حول»** هذا يرتبط بمحتوى الرسالة الدلالي على نحوٍ صارم، ويمكن أن نحدده بطريقة أفضل كمجموعة من المعارف المعطاة في حال شؤون ما يجري الرجوع إليها. مثل هذه المعارف في العرض المسرحي تعني عادة العالم الدرامي التخيلي الذي يقيمه التمثيل (أي أنها تعني خانة «السياق الدرامي» في النموذج)، وبالتالي يمكن أن يشار إليها بالإعلام الدرامي الذي يتلقنه الحضور في شأن مجموعة من الأفراد والأحداث في سياق تخيلي ما.

وقد يجري تقبل الإعلام الدرامي بواسطة أي من الأنساق المعنية أو بواسطتها جميعاً، ذلك أنه يمكن أن يترجم من نوع رسالة ما إلى نوع آخر وفقاً لكيفيات العلامات أو الإشارات المادية المعنية بذلك. فالمعلومة «يهبط الليل»، مثلاً، قد يجري إبلاغها بواسطة تغيّر الإضاءة أو بواسطة مرجع لفظي أو إيمائياً كما

يحصل في المسرح «الشرقي». وكانت الفرجة المسرحية تقليدياً قد قامت على أساس هذه الوظيفة الإعلامية: يتوقع المشاهدون بشكل عام أن يتلقّوا مجموعة من المعطيات المتماسكة على نحو ما، وأن تثير الأحداث المروية أو المصورة اهتمامهم.

ولكنه من الواضح أننا لا نذهب إلى المسرح ليجري إعلامنا حول عوالم أخرى فقط مهما بلغ عامل المعرفة هذا من قوة. وكذلك فإننا نستسيغ حضور مسرحيات نعرف محتواها الدرامي بشكل جيد، وأكثر من ذلك، فقد نعود أحياناً لنشاهد مرة ثانية إخراجاً لمسرحية ما. «لماذا»، تساءل «أبراهام مول» علينا أن نذهب إلى المسرح لنشاهد عرضاً لِـ «هملت» على الرغم من أننا نعرف المسرحية سلفاً؟ (1958، ص. 127). فمسألة كون اهتمامنا في مسرحية معينة أو عرض لا يستنفده اكتساب «المعلومات المعطاة» الحالية، توحي بوجود مستويات إعلامية أخرى تعمل الرسالة المسرحية عليها.

ففي المعنى التقني - أي في المعنى المتعارف عليه عادة لنظرية الإعلام ونظرية الإعلام الرياضية - يمكن أن نحدد/الإعلام/ في نطاق أضيق ومحض إحصائي: وذلك يشمل إختزال **تساوق إحتمال (Equiprobability)** الإشارات (أي تساوي قوة احتمال وقوعها) الموجودة في مصدر الاتصال. فلنفترض أن أحدهم ينتظر رسالة بواسطة التلكس، مثلاً، فإن أيما تراكب محتمل للأحرف المسموح بها في اللغة يمكن أن يقع. تساوق الاحتمال هذا يجري اختزاله مع كل حرفٍ في المقطع بحيث

يكون الاحتمال أو التنبؤ بالحرف التالي عند النقطة التي يقرأ فيها الرسالة «هرة تجلس على فر ـ»[6] (A cat sit on a ma...) في أعلى ذروته (ذلك أن الهررة، سواء من حيث المثل الذي يُضْرَب بها أو إحصائياً، لا تجلس عادة على فرس أو على فرخ أو على فرن). هذا النوع من الإعلام الذي يقوم على علاقات التفاضل (Differential relations) بين العلامات أو الإشارات يمكن أن نسميه إعلام ـ **الإشارة**[7] (انظر مثلاً، («ليونز» 1977، ص ص. 41 ff).

يكون إعلام ـ الإشارة في ذروته عندما يكون احتمال وقوع العلامة أو الإشارة في أدنى انخفاضه: فلو كان على رسالة التلكس المنوه بها أعلاه أن تنتهي بحرف /ن/، لكانت قيمة ـ إعلام ـ الإشارة ازدادت (ذلك أنه، إحصائياً، من النادر جداً أن تجلس هرة على «فرن»). إن قيمة «المفاجأة» للإشارة، كما تقدم، تعود إلى قياس مستوى إعلامها.

في الإعلام الأولي، تكون المعلومة ـ الإشارة محض تابعية بحيث إنها تبقى متمايزة تماماً عن المحتوى الدلالي المنسوب إلى الرسالة. وعلى الرغم من ذلك فإن الخصائص المادية للعلامات أو الإشارات في المسرح، لا تجري إبانتها من أجل ذواتها (عندما تكون قماشة الملابس أو أجساد الممثلين مصادر أساسية للمتعة)،

---

(6) عملنا على تعريبها بما يتلاءم مع اللغة العربية.

(7) أو المعلومة ـ **الإشارة** (من حيث الوحدة الكمية).

وبالإضافة إلى أشكال تراكبها الصورية فقط، بل إنها تساهم كذلك مباشرة في إنتاج المعنى. وبذلك تصبح المعلومة ـ الإشارة في المسرح مصدر الإعلام الدلالي تقريباً، مانحة كيفيات الرسالة المادية القدرة على الدل بالتضمن على سلسلة من المعاني الخاصة بها. ومثلاً على ذلك، يمكن أن يوفر عرضان لـ «آغاممنون» الإعلام الدرامي نفسه (حول حالة المجتمع الإغريقي ومسار الأحداث في الحروب الطروادية، والتفاعل بين الشخصيات الدرامية، إلخ)، ولكن لنفترض أن أحد العرضين «فقير» ومتقشف ومقتصر على إنتاج العناصر الرئيسية للمسرح الإغريقي، فيما الآخر حديث بشكل سخي في وسائطه التمثيلية، يكون للفرق في المعلومة ـ الإشارة المعنية نتائج خطيرة على فك كودات النص من قبل المشاهد (يمكن أن يفهم أحد العرضين على أساس نزاعات كونية ماورائية، تقريباً، فيما يفهم الآخر على أساس صراعات شخصية ومادية بين المشاركين).

وكما تقدم، تخلق سميأة كيفيات حامل ـ العلامة أو الإشارة ـ المشتركة بين جميع النصوص الجمالية (في الشعر، مثلاً، تكون البنية الصوتية هامة في أكثر الأحيان) ـ جسراً يصل بين الإشارة ـ والإعلام الدلالي. وتكون قيمة الدل بالتضمن الخاصة بالعلامة ـ الإشارة، خلافاً لما تكون عليه في الإعلام الدرامي، نسقيّة ـ نوعية: لا يمكن أن تترجم من نوع رسالة إلى نوع آخر، ذلك أنها نتجت عن إبانة الرسالة نفسها في تأليفها النسجي والصوري.

وكحدٍ أقصى، يمكن للإعلام الدرامي أن يكتم تماماً، وذلك

من أجل السماح لحاملات ـ العلامة والإشارات بحرية أداء من دون أن تكون لها دلالات حقيقية ثابتة. فعروض «پيپل شو» (Peo-ple Show)، أو «ميرديث مونك»، على سبيل المثال، تعتمد أساساً وبشكل متغيّر باستمرار على الإبانة الإيمائية والإبانة السينوغرافية والرسائل اللسانية كمادة وتراكيب صورية. ففي هذا النوع من العروض يقتصر وقوع إنتاج المعنى، تقريباً، على مستوى مادة وسائل التعبير وشكلها. وكذلك في المسرح التمثيلي المباشر يمكن لكل نوع رسالة أن يجتذب الإنتباه إليه أو إلى خصائص قناته المميزة. وقد لا يكون هناك من فرق في لغة الرواية الدرامية، فيما لو كانت جريمة «يوليوس قيصر» مروية عبر محاكاة الممثلين أو مؤداة بواسطة الباليه أو مصورة في عرض دمى، ولكن تجربة إدراك المشاهدين للعرض يمكن أن تكون نتيجة اختيار لنسق أو قناة أو نتيجة علاقات نحوية وتركيبية خاصة بكل نوع للعلامة.

ويمتد عمل علم الدلالة إلى ما وراء الإشارة والرسالة والقناة ليطال المرسلين الحقيقيين، وليطال كذلك في بعض العروض مصادر الإتصال. فصوت الممثل وجسده، باعتبارهما كمرسلَيْ ـ إشارة، يصبحان ملائمين للنص في مادتيهما، ذلك أنه بالرغم من كون مقام الممثل الشخصي وصفاته الصوتية وخصائص مزاجه عرضية بالنسبة إلى الدراما، فإنها تساعد المشاهد في إدراكه وفكه لكودات الرسائل. وكذلك يمكن أن يشارك المرسلون المصطنعون كدلالات حاضرة بالتضمن في حد ذاتها. وقد أصرّ «برشت» على

ذلك في جعله مصادر الإضاءة مرئية في مسرحه بغرض تحاشي «عنصر إيهام غير مرغوب فيه» (1964، ص. 141). وذلك من أجل التأكيد على المقدمات الايديولوجية (المضادة للبورجوازية) للمسرح «الملحمي». وبعده دعا «ريتشارد ششنر» إلى توسيع هذه الإيماءة كي تشمل تقنيّي الإضاءة أنفسهم ـ وهم عادة من بين مصادر إعلام «ما قبل النص» غير المنظورة ـ «ليصبحوا، على حد قوله، جزءاً فعلياً من العرض. . . وهم يرتجلون ويعدلون في استخدام ديكوراتهم من ليلة إلى ليلة» (1969، ص. 164). وتجدر الإشارة، في هذا الصدد إلى أن بعض المخرجين المعاصرين أمثال «تاديوز كانتور» (T. Kantor)، يظهر في إخراجه «كضابط» للتأثيرات الهامشية فاضحاً بالتالي دورها الظاهر (والنصي) كمصدر.

إذا كان كل مظهر في العرض يحتمل السميأة، فذلك يعني أن المسرح لا يحتمل التكرار إلا نادراً (التكرار ـ Redundancy إختزال لإعلام الرسالة بواسطة الإعادة وإدخال إشارات ليست ضرورة في صلب إرسال الإعلام، إلخ.). في الاتصال غير ـ الجمالى يكون التكرار ضرورياً لتكويد الرسائل وفك الكودة بشكل ليس فيه لبس ويعتبر فعل مقاومة ضد «التشويش». فتكرار الألافيظ والأكاليم والتكرار النحوي في اللغة يتيح لنا فهم مادة صحفية من دون عناء مثل «اقتتحت الملكة البرلمان يوم أمس»، ذلك أن الخطأ المطبعي هنا (قـ. بدل فـ) يمكن اعتباره مجرّد «تشويش». أما في البرقيات فإنه يجري التقليل من التكرار بهدف

تأمين كلفة أقل («أصل غداً 9»: هنا أي خطأ مطبعي قد يكون فادحاً).

الرسائل المسرحية ليست تكرارية وذلك إلى المدى الذي يسمح لأية إشارة، حتى وإن كان الإعلام الدلالي المباشر متدنياً، بأن يكون لها ما يبررها «جمالياً»، ويمكن معه أن يغيِّر اختزال الاشارات في قيمة الرسائل المبينة والنص بشكل خطير. فالإعادات والصيغ المركبة على مهل، قد تكون الميزة الحقيقية في بعض العروض مثل عروض «ريتشارد فورمن» والمخرج الإيطالي «كارميلو بيني» (C. Bene)، حيث يشكل تكرار الفعل الهاجس الرئيسي لنوع الإعلام المرسل، ذلك أنه يشكل ميزة العرض المذكور الأكثر أصالة وابتكاراً.

قيمة إعلام العرض، إذاً، مطلقة نظرياً، وهذا ما يتطلب انتباه المشاهد الثابت واليقظ، ذلك أن كل إشارة تحتمل أن يكون لها وزنها في النص. ولكن المشاهد يمكن أن يقرر عملياً هو بنفسه ما يشكله التكرار وما إذا كان الإعلام الذي يتلقاه ـ سواء كان درامياً أو إشارة أو غير ذلك ـ يجعل العرض جديراً بانتباهه. وقد يصرف النظر عن النص ويعتبره تمريناً هوهوياً (Tautological) يمكن التنبؤ به.

الرسالة والخطاب والنص

كيف يمكننا أن نحدد خصائص «الرسالة» التي تنتج إجمالاً بواسطة تعدد ـ قنوات وتعدد ـ أنساق نسق الاتصال أو الرسالة

«الكليـة»؟ ومن الـواضـح أنـه لا تنبثق متتـاليـات (Series) ذات مستـوى واحد ومتجـانسة من العـلامات أو الإشـارات، بـل ينبثق بـالأحرى نسيـج ضروب تعبيـر متمايـزة تمامـاً ويتحكم بـالضـرب الواحد منها اختياره نفسـه إضافـة إلى قواعـد تراكيـه. وكما أشـار «كـريستيـان ميتـز» (C. Metz) (في رجـوعــه إلى السينمـا، ولكن الكلام هنا ينطبق أكثر على المسرح)، «فإن أنساقاً شتى ومختلفـة تماماً تتدخل في الرسالـة نفسها» (1971، ص. 32). وفي الـوقت نفسه، فإن التعالق بين مستويات العرض لا ينشأ صدفة بل يكـون نتيجة ضوابط دلالية ونحوية كلية تنشأ عنها في نهـاية المـطاف بنية واحدة موحـدة. ولهذا السبب تجـوز تسمية سيـل إعلام الخـطاب المسرحي المتعدد الخطوط ـ ولكنه موحد ـ ومـا ينتج عنـه من بنية متمفصلة في المكان والزمان بالنص.

تزامنياً (Synchronically) ـ في أية نقطة من متصـل العرض ـ يتميز الخطاب المسـرحي «بكثافة العلامـات»، كما أشـار «بارت» (أنظر ص 33 أعلاه). ففي كل لحظة يستـطيع المشـاهد أن يتلقى معطيات إدراكية على طول مختلف القنوات التي قد تقوم بإرسـال الإعـلام الدرامي نفسـه (كالتصـويري واللسـاني الذي يـرجع إلى ديكـور الفعل) ولكنهـا تقـوم بـإرسـال أنـواع مختلفـة للمعلومـة ـ الإشــارة. الميـزة الخـاصـة بهــذا الخـطاب تكمن في كثـافته السيميائية.

تـطوريـاً (Diachronically) ـ من حيث تجليـه الـزمني على المسـرح ـ يتميـز النص في انقـطاع (Discontinuity) مستـويـاته

المختلفة. «فالإعلام»، كما أشار «مايكل كيربي» (M. Kirby) «يمثل عادة بشكل منقطع. ويأتي على شكل انفجارات مفاجئة «للبيتات»[8] (Bits) غير المنتظمة المتناثرة طوال العرض كنجوم الليل في السماء» (1976، ص. 58). ولكن الأنساق المشاركة هذه لا تعمل معاً في أية لحظة من العرض: أية رسالة أو إشارة يمكن أن تهبط إلى المستوى الصفر أحياناً، بحيث يكون الخطاب المسرحي ثابتاً ككل، ولكن استواءه الحالي يكون عرضة لتبدّل مستمرّ. ويمكننا أن نمثل فقدان الإستواء الزمني لقنوات الاتصال تخطيطياً كما سيأتي. القناة (1) هي القناة الصوتية ـ السمعية، والقناة (2) بصرية، والقناة (3) شمية، إلخ، (عن: بيردويستل ـ Birdwhistell 1971، ص. 117).

الزمن:	ز1	ز2	ز3	ز4	ز5	ز6	ز7	ز8	ز	....
قناة 1	—	—	—	—	—		—		—	
قناة 2	—	——	——	——	——	——	——	—	—	—
قناة 3	——	——	——	——	——	——	——	——	——	——

إلخ.

يكون تغاير أجناس الخطاب المسرحي في المكان والزمان معاً. وقد أشار «أبراهام مول» (1958، ص. 9) إلى أن العرض يتجلى في أبعاد ثلاثة للمكان وبعد واحد للزمان كمجموعة موحدة (حول مسألة الزمن الدرامي أنظر ص ص. 179 - 180 ff أدناه). وعلى

(8) وحدات الإعلام البسيطة.

الرغم من ذلك تملك كل رسالة مشاركة تركيبها المكاني ـ الزماني الخاص بها، ولا تعمل بالضرورة في جميع الأبعاد المستخدمة في العرض ككل. فالرسائل اللسانية، مثلاً، محض زمانية (أو أنها تندرج، على الأقل، في «الفضاء الصوتي» فقط على حد تعبير «مارشال ماكلوهن» (ماكلوهن وكاربنتر ـ Carpenter 1970، ص. 65)، عدا امتثالها في علامات كتابية كما هو حالها في العناوين المعروضة التي استخدمها «برشت». أما الحركة فهي فضائية مثلّثة ـ الأبعاد وهي في الوقت نفسه عرضة لضوابط زمانية، وعلى الرغم من أن زمنها قد يكون مغايراً لسيلان الألافيظ. بعض العناصر الثابتة من الديكور قد لا يكون لها زمنها المميز، وقد تقوم على أساس بعدين فقط، كما هو الحال مع القواطع المسطحة. وهذا ما يوحي بأن المشاهد نفسه يشكل بنية النص الكلية الفضائية ـ الزمانية بواسطة «بيتات» المعطيات الإدراكية المتقطعة التي يتلقاها (بينما يكون النص في معظم أشكال الفن الأخرى كالتصوير والشعر أكثر تجانساً في المكان والزمان).

وخلاصة ذلك أن نص العرض يمتاز بسماكة دلالية أو كثافة أجناسه وانقطاع مستوياته الفضائية ـ الزمانية، وهو في الوقت نفسه شديد الإلتباس (Ambiguous)، ذلك أنه «يسمو على ـ التحديد» دلالياً في أية لحظة منه ويستحيل كذلك تكراره. وبعبارة أخرى فالنص ذاتي ـ التركيز (Self-focusing) بشكل قوي («نص الفرجة» على حد تعبير «ماري لويز برات ـ M.L. Pratt». (1977، ص. 136 ff)؛ ذلك أنه ليس مجرد «إعلام في» شأن ما أو

«معلومـات معطاة»، بـل إنه حـدث جمـالي تجـري إبـانتـه كبنيـة صورية ومادية.

تقطيع *(Segmenting)* النص

إعتقـد الكثيـر من السيميـائيين في السنـوات الأخيـرة بـأن المـوضـوع الخـاص بتحـاليلهم هـو العـرض الـواحـد في تجليـه «الأفقي» وعـلاقاتـه الدلاليـة «العمـوديـة» (أنـظر مثـلاً، كـورڤـان Corvin - 1971)؛ روفيني a 1974، بتتيني ودي مـاريـنيس 1977؛ دي مـارينيس 1978). ولم يحصـل سـوى تقـدم ضئيـل في هـذا الاتجـاه بسبب المصاعب المنهجيـة والعملية الكبيـرة التي تكتنف المشروع.

فدينامية الخطاب المسرحي ـ كونه يفترض تحديداً أن يتقـدم بـاستمـرار ـ تجعـل من دراستـه الفعليـة مشكلة كبيـرة. وخـلافـاً للسينمـا، فهو لا يسمـح بـأن يقـطع أو أن يثبت خـدمـة لأغـراض التـدقيق، وأكثر من ذلـك، فإنـه لا يقبل إعـادة تقديمـه، ذلك أن العلاقات الداخلية الدقيقة التي تستوي في عرض مـا سوف تتبـدل في العرض التالي وإن بشكل طفيف. ولذلـك تطرح كثـافة النص على الـراغب في تحليله مسألـة المكان الـذي يفتـرض أن يـركـز انتباهه عليه، فتقدم إليـه وفرة إعـلامية غنيـة يتعين عليه أن يختـار منهـا. وعلاوة على ذلـك، فإنـه ليس من السهل مـطلقـاً تحـديـد المدى الدقيق لبنية العرض، ذلـك أن عوامـل كثيرة مثـل الضوابط المعمـارية التي يفـرضها البنـاء والمسرح وأثـر تقبل الحضـور (أو

مشاركته) لا يجوز اختزال تأثيراتها على شكل النص.

وقد جرى اقتراح بعض الحلول الجزئية لهذه الصعوبات الاستراتيجية كاستخدام الفيلم للحصول على نصّ أكثر ثباتاً (أو نص ماورائي) يفي بأغراض التحليل على الرغم من اختلافه الجذري عن النص الفعلي (Pagnini 1970). وعلى الرغم من ذلك تبقى المسألة الأساسية نظرية ومنهجية وهي إقامة معيار تحليلي متفق عليه يمكن بواسطته تحقيق القسمة السيميائية أو تقطيع **(Découpage)**(*) العرض. ويمكن، على حد تعبير «مارتشللو بانييني» (M. Pagnini)، «أن يعترض مباشرة على هذه «**النقطة المؤلمة**» (Punctum dolens)(**) الخاصة بأي بحث في السيمياء أي تقطيع المتصل إلى وحدات منفصلة» (1970، ص. 138). بالإختصار، هل يمكن تحديد الوحدات السيميائية المسرحية النوعية بالإحاطة بجميع عناصر الرسائل العاملة في آن واحد بحيث يتوفر تقطيع متماسك للخطاب المسرحي؟

مثل هذه المقولات التي جرى اقتراحها لا تشجع على التفاؤل بالنسبة إلى البحث عن وحدات مسرحية منفصلة. وفي عمله على أساس مبدأ أن سيمياء المسرح تفرض ضرورة، «وقبل أي شيء آخر، تعيين وحدة العرض الدالة (أو السيميائية)»، حاول «كاوزان» أن يقدم معياراً زمنياً يقطع المستويات المختلفة للعرض

(*) هكذا بالفرنسية في الأصل.

(**) هكذا باللاتينية في الأصل.

من أولـه إلى آخره: «وحـدة العرض السيميـائية شـريحـة (Slice) تحتوي على جميع العلامات المرسلة في آن واحد وتساوي مدتها العلامة التي تدوم أقل من سواها» (1968، ص. 79). فكل مقطع إذاً، وفقـاً لترسيمـة «كاوزان»، يمكن أن يحـدد بـواسـطة تـدخـل إحدى الرسائل المساهمة أو توقفها. ولكن المسـألة الأسـاسية في هذا الاقتراح تبقى مسألة تحديد الـوحدات المنفصلة لكـل رسالـة مفردة، ذلك أنه لا يمكن، إذا ما استثنينا الوحدات اللسانية، لهذه الوحدات أن تتحدد في حدود ذواتها، ذلك أنه يصعب تحديد مدة إشارة ما في أكثر الأحيان.

لم تجد «شريحة» كاوزان تـطبيقاً لهـا ولم يصدر عنهـا تحليل نصي هـام. أمـا «ميشـال كـورفـان» (M. Corvin)، فقـد تبنى في تحليله لعملين من إخراج «روبرت ويلسون» (R. Wilson) مقاربـة بـديلة في تقـطيعـه. فعـوض أن يقـوم بتشـريـح للعـرضين عمــد «كورفان» إلى كشف الأشكال البدائلية (Paradigmatic) السيميائية المعمول بها: وكوحدات لهـا، تناول عـدداً من السمات (Semes) أو المقومات الدلالية التي يتكرر وقوعها طوال العـرض والتي تقوم أنـواع رسالـة مختلفـة بـالتعبيـر عنهـا (مثـال على ذلـك، سمـات «السمكـة» و«الطفـل» و«المـاء»). إن لهـذا الضـرب من التحليـل أفضليـة المرونـة، ولكنه لا يحـل المشكلة التي طرحهـا «كاوزان» حـول تحديـد الوحـدات النوعيـة متعـدّدة المستـويـات للخـطاب المسرحي.

البحث عن وحـدات منفصلة يفتـرض بـأن متصـل العــرض

يتعرض «كاللغة» لتمفصل مـزدوج في شكل مـا: إنه يشتمـل على وحدات صغرى مميزة مماثلة للألافيظ التي تشكل بدورها وحدات دالـة مماثلة لـلأكلومات (جمـع أكلومة، وحـدة الكلمة الصغـرى) (Morphemes) والمفردات والجمل، وهلمّ جـرّا. وأشبه مـا يكون ذلك في التعبير «السوسوري»، بالنسبة إلى العـرض وحده، بفعـل كلام تحكمه لغة مسرحية تتوخى الـوحدات المستخـدمة والقـواعد المثبتـة لاختيارهـا وتراكبهـا المطلوب من أجـل «تشريـح» متصـل الخطاب إلى مقاطع غير ـ إعتباطية.

هنالك سبب وجيـه يدفعنـا إلى الاعتقاد بـأن مقاربـة كهذه لا تعدو كونها إساءة في استعمال «النموذج اللساني» من النوع الـذي نبـه «مونـان» (1969) إلى خـطئـه. فلو كـان الخـطاب المسـرحي ممفصـلاً في الأصل في وحـدات متماسكـة ومحددة بشكـل جيـد كاللغة نفسها، لكان من الممكن أن يتعرف المؤدون والحضور معاً على هذه الوحدات حدساً كحامـلات اتصال إتفـاقية. الصعـوبات التي تواجه تحديد المقولات المناسبـة توحي بـأن الأمر ليس على هذا النحو.

وقد لا يكون تشريح العرض عبر مستـوياتـه المختلفة، أشبـه بـطبقات قـالب الحلوى المتماسكـة في ترتيبهـا، سـوى محـاولـة منهجية مضلّلة وسابقة لأوانها نـظرياً. يتـوجب علينا أولاً أن نسعى إلى فهم أفضـل لأي من الأنسـاق العـاملة وتحـديـد قـواعـدهـا ووحـداتها والكشف عن مـركب الكـودات الـدراميـة والمسـرحيـة والثقافية التي تسمح لسلسلة من الرسائل المختلفة بأن تجتمـع في

غاية موحدة لإنتاج نص العرض. وفي انتظار أن تعرف أكثر حول مستويات الاتصال المسرحي وقواعده، تبقى «الوحدة المنفصلة» المسرحية حجر الفيلسوف السيميائي.

الأنساق والكودات المسرحية

الكودة والنسق

لقد تبيّن لنا أعلاه (ص. 37) في ما يتعلق بنموذج الإتصال أن نص العرض يعتمد في عمل تكويده وفك كوداته معاً على طواعية عدد من **الأنساق**، وعلى مجموعة من **الكودات** المشتركة تقريباً بالنسبة إلى المصادر كمؤدين وحضور. فكلمة /نسق (أي نسق العلامات) وكلمة /كودة/ تستخدمان عادة كمترادفتين عند رجوعنا إلى اللغة وغيرها من الآليات السيميائية من أجل تعيين مجموع العلامات أو الإشارات مرة واحدة بالإضافة إلى القواعد الداخلية التي تحكم تراكبها والقواعد التي تتولّى نسب المحتوى الدلالي إلى الوحدات المستخدمة. وقد أوصلتنا هذه العادة الإصطلاحية إلى نوع من الغموض بالنسبة إلى مختلف أنواع القواعد المستخدمة في إنتاج المعنى. وفي مثل الحالة الاتصالية المركبة كالمسرح، يكون من المجدي أن نميز بين شتّى أنواع القوانين السيميائية المعمول بها.

/النسق/ نفهم به هنا، إذاً استناداً إلى (إيكو، 1976، 1977) أنه رصيد من العلامات أو الإشارات والكودات النحوية الداخلية التي تحكم اختيارها وتراكبها. ويمكننا أن نحلل النسق

إلى شبكة عناصر صورية لها بنيتها التفاضلية (أي أنها تتحدد في تقابلها المتبادل، والمثال على ذلك في ألوان أضواء حركة المرور) وتخضع لنحو مستقل لا يكون أبداً تابعاً لوظائف الدل التي يتولى القيام بها. وفي هذا المعنى يمكننا، على سبيل المثال، أن نعتبر أن القواعد الصوتية والنحوية للغة ما أشبه بالقوانين الذاتية الإكتفاء ولا نحتاج معها للرجوع إلى المكون الدلالي. فاتفاقات التصوير الفضائية واللونية تمكننا من النظر إليها بشكل مستقل عن محتواها الدلالي. ويمكننا كذلك أن نحلل الحقل الدلالي نفسه كنسق من نوع آخر يحتوي على ترتيب لوحدات ثقافية اتفاقية (دالات) تتناسب مع قواعده الداخلية الخاصة به.

الكودة هي ما يجيز لوحدة من النسق الدلالي (الدال) بأن ترتبط بوحدة من النسق النحوي. ذلك يعني أنها تشكل مجموع قواعد تعالقية تحكم تشكل علاقات ـ العلامة. ويمكن للكودات أن تشتمل على قاعدتين بسيطتين جداً أو ثلاث (تقيم العلاقة بين ضوء أحمر وكونه دالاً على «خطر» وبين ضوء أخضر وكونه دالاً على «سالك»، مثلاً) ويمكنها أن تكون معقدة جداً، كما هو الحال مع الكودات اللسانية: لا شك في أن اللغة هي في الواقع مركّب من الكودات التي تمتد من تعالق قواعد الدلالة الحقيقية إلى قواعد اللهجة وشبه اللسانية والبلاغة والتداولية والسياق، والتي تساهم جميعها في تأليف شبكة غنية من الضوابط التي تتحكم بقواعد الألفاظ ومعانيها. ويمكن للعرض المسرحي أن

يشرك ترتيباً واسعاً للقواعد التعالقية المشابهة - في الواقع، يمكن أن تكون جميع الكودات التي تعمل في المجتمع عوامل تعمل بالقوة في المسرح. بعض هذه الكودات (كالحركية والسينوغرافية واللسانية) يعمل على أنه ينتمي إلى نسق مميز، فيما يمكن أن تنطبق الأخرى (الاتفاقات المسرحية والدرامية والكودات الثقافية الأشمل) على الخطاب المسرحي ككل.

نسق الأنساق

لم يتعدّ استقصاء الأنساق المسرحية مجرد تعيينها إلا نادراً. وكان «تاديوز كاوزان» (1968) قد قدم تصنيفاً نمطياً تقريبياً أولياً لثلاثة عشر نسقاً، وسلم في حينه بأنه «يمكن وضع تصنيف أكثر تفصيلاً بكثير» (ص. 61). ووضع قائمة باللغة والنغمة وميمياء الوجه والإيماءة والحركة والماكياج وتسريحة الشعر والملابس واللوازم والديكور والإضاءة والموسيقى والمؤثرات الصوتية (بما في ذلك، «التشويش الخارجي»). وتجدر الإشارة إلى أن «كاوزان» لم يضمن قائمته العوامل المعمارية (شكل البناء والمسرح) وأنه أغفل الخيارات التقنية العرضية كالفيلم والعروض الخلفية، ولكنه استطاع أن يعين الفئات النسقية الرئيسية في العروض التقليدية على الأقل، ومنذ ذلك الحين لم يحصل أي تعديل يسترعي الإنتباه لهذا التصنيف.

لم يحاول «كاوزان»، أو سواه، تعيين وحدات النسق الدالة، أو توضيح القواعد النحوية وقواعد الكودة الخاصة بها على درجة

من الدقة. ولا شك في أن بعض الأنساق (كالنسق اللساني والحركي في بعض التقاليد المسرحية) تكون ثابتة أكثر من غيرها وممفصلة بشكل أفضل من حيث دقة ـ تحديد وحداتها وقوة ضوابط تراكبها. بعض تقسيمات «كاوزان» طيعة جداً ويمكن اعتبارها قابلة للتعديل: قد يكون من العسير تعيين قائمة بالمواضيع التي تنتمي إلى نسق «الديكور»، مثلاً، ذلك أن أي شيء يمكن أن يعتبر «ديكوراً» في المسرح. وعلاوة على ذلك، فإن الحدود التي تفصل بين الأنساق لا تكون أبداً واضحة المعالم كما تشير إليه قائمة «كاوزان»: ففي أكثر الأحيان، ليس من السهل أن نميز بين اللوازم والديكور، وكذلك تكون «الحركة» و«الايماءة» و«ميمياء الوجه» عملياً مظاهر دقيقة الترابط ومتكاملة في المتصل الخركي كله.

ومن غير المؤكد كذلك، أن يكون كل نسق مادة تسهل التحليل النحوي. بحيث لا يمكن أن تبرز ضوابط اختيار وتراكب «الديكور»، مثلاً، في شكل إتفاقي (كأن يفرض ترتيب «دار داخلية» من الأربعينات أو الخمسينات، بالضرورة مجموعة أشياء محددة يمكن التنبؤ بها)، وليس هنالك من قواعد صارمة أو بيِّنة بشكل كافٍ يسمح بأن تكون مماثلة للقواعد التي تحكم صياغة الجملة المفيدة في اللغة.

إن معرفتنا الحالية بقوانين الديكور والزي والتجميل الداخلية ما زالت ضئيلة وانطباعية، وهي بالتالي لا تجيز بأية صياغة صورية. ولا شك في أن ذلك يعتبر إحدى المهام الرئيسية والأكثر

أهميـة التي تنتظر سيميـاء المسـرح، ذلـك أن سيميـاء المسـرح، إضـافة إلى ذلـك، عملية استقصـاء كلية أو عبـر ـ الأنسـاق لنحـو النسق المسـرحي بأكمله (مـا هي الضوابط، حيث تنـوجـد، التي تحكم تراكب العلامـات الحركيـة واللسانيـة والديكـورية في نص عرض ما؟).

أنماط *(Types)* الكودة والكودة الفرعية *(Sub - code)*

إذا كانت معرفتنـا بالأنسـاق المسرحيـة ما زالت بـدائية، فـإن فهمنا الحالي للكودات المساهمة يكاد يكون في طور الولادة، ولا سيما أن الجدل حول المفهوم المجرد للكودة لم يحسم في معظمِ التطبيقات لـه (أنظر روفيني 1974 a). فسـواء كنا مؤدّين أو مشـاهدين أو كتاباً مسرحيين، فإننـا ندرك حـدساً على وجـه التقريب، بعض الاتفـاقات الـدرامية والمسـرحية الكـامنـة التي تحكم انبنـاء وفهم النصوص المسرحية والعروض ـ نستـطيع أن نميـز التراجيـديا عن الكوميديا، ونستطيـع أن «نقرأ» «بيتـات» فعل ممسـرح أو «بيتات» ميمياء ـ ولكن صياغـة سلسلة القواعـد الدقيقـة التي تحدد تكـويد النص وفك كوداته هي مسألة أخرى. صيـاغة هـذه القواعـد البينة تعتبر من مهام السيميائي، كأن يقوم بصياغة النموذج لما يمكن أن نشيـر إليه بـالكفـاءة الـدراميـة والمسـرحيـة التي يمـارسهـا مؤدّون ومشاهدون مجربون.

إحـدى المهمات الأوليـة لتحقيق مثل هـذا الغرض الـطمـوح والمثالي تقوم في تعيين الأنماط الرئيسية أو أصناف قـاعدة الكـودة

المعمول بها. فعندما ندخل المسرح ونقبل بالمشاركة على أساس تعامل المؤدي ـ الحضور، نقوم تلقائياً بتطبيق هذه الكودات الخاصة بالعرض ـ ويمكن أن نسميها بالكودات المسرحية ـ والتي تسمح بإدراكه في حدود لغته الخاصة به، وليس كحدث عفوي وعرضي أو كجزء من فيلم مثلاً. وكذلك فإننا نستحضر في الوقت المناسب معرفتنا بقواعد الأصول والإنبناء والأسلوب وغيرها من القواعد ـ أي الكودات الدرامية ـ التي ترتبط بالدراما وتأليفها. وفي الوقت نفسه فإننا لا نستطيع أن نتجرد من الإطار الثقافي العام الايديولوجي والأخلاقي ومن المبادىء المعرفية التي نمارسها في نشاطاتنا خارج المسرح. بل عكس ذلك، يستدعي العرض باستمرار فهمنا الشامل للعالم.

كيف نستطيع أن نبدأ بالتمييز بين كودات الثقافة العامة التي تضفي المعنى على حياتنا في هذا العالم وتلك المعايير المسرحية والدرامية المعمول بها ما دامت هذه العوامل يمكن أن تكون كذلك، وفي آن واحد، مسؤولة عن فهمنا للنص؟ وإذا كان المسرح يقوم على أساس التواصل الاجتماعي السلوكي في صيغه اللسانية والحركية والأزيائية، ففي أي معنى يجوز أن نتحدث عن كودات خاصة بالمسرح والدراما؟

الجواب الواضح على مثل هذه التساؤلات هو أن العرض عندما يقوم على أساس المعايير الثقافية والنسقية للمجتمع ككل والتي يستحيل فهمه من دونها، فإن مجموعة من القواعد الثانوية المنتظمة الخاصة بالمسرح والدراما، لا تلبث أن تنشأ على هذا

الأساس لتصدر عنها **كودات فرعية** معينة. وبناء على ذلك، يعتمد إخـراج «**الجلسة السـرية**» «لسـارتـر» حتمـاً صيـغ سلوك وإيمـاءة ولسـان، مميزة للمجتمـع الفرنسي (أو لقـطاعـات منـه)، ويمكن كذلك أن يتوافق بناؤه مع ضروب التصميم السائدة ووضـع الجسد والتحرك في المسرح والتسجيلات الصوتية، الخ، والتي يمكن أن تميـز هذا الإخـراج عن إرتجاليـة «المقهى الباريسي» مثـلاً (ومثل ذلـك يتقيـد النص المكتـوب، عـدا تقيُّـده بقـواعـد إنشـاء اللغـة الفـرنسيـة، بـالمبـادىء البـلاغيـة والإنبنـائيـة التي تخـول اعتبـاره «دراما»).

ويجري إنتاج الكودات الفرعيـة بصورة عـامة بـواسطة عمليـة يطلق عليها «أمبرتو إيكو» تسمية **التكويد الثـانوي (Overcoding)**: على أساس قاعدة واحدة (أساسية) أو مجموعة من القواعد، تنشـأ قاعدة أو مجموعة من القواعد الثانوية لغرض ضبط تطبيق القواعـد الأساسية في شكل خاص. ويمكن اعتبار قواعد السلوك الأسلوبية أو أنسـاق آداب المعاشـرة أمثلة على التكويـد الثانـوي (للكودات السلوكيـة واللسانيـة على التوالي). مثـل هذه الاتفـاقات كـالتكلم «على انفـراد» و«المـونـولـوج الإعــلامي» و«التبـدل التـراجيـدي المفـاجىء» (أو الانقلاب Peripeteia) و«الـزواج» في الكوميـديـا الـرومنطيقيـة، تعتبـر ولا شـك أمثلة واضحـة للكـودات الفـرعيـة الـدرامية التي نشـأت عن التكويـد الثانـوي. فالكـودات الفـرعيـة المسرحية تشمل الحضور الدائم لحاجب الپـروسكينيوم (Prosce-nium arch) كقيد معماري، وارتفاع وهبوط الستارة كتعيين لحدود

العـرض الزمنيـة. واستخدام أنـواع مميزة للحـركـة المبـالـغ فيهـا والماكياج أو التسجيل الصوتي (التي تؤمن عمليـاً الرؤيـة والسماع ولكنها تدل بالاتفاق تضمناً على «التمسرح») (Theatricality).

وغـالباً مـا يبرز التكـويد الثـانوي كـوحدات لمقـاطع الكـودة الفرعية التي تكون أوسع انتشاراً من وحدات الكودة الأساسية.

فـالقواعـد الأسلوبية التي تحـدد ضروب الحـوار «الملحمي» و«الطبيعي» و«التعبيري» تنطبق على الكلام بكـامله أو على الصيغ التحاورية في بنيتها النحويـة والمعجمية. فـالكودات الفـرعية التي تتحكم بـالقناع «البـاروكي» (Baroque)، على سبيـل المثـال، أو بديكور «اللوحـة المرسـومة» البـورجوازي، تنـطبق على التجليات الصـورية للمـواضيع السينـوغرافيـة أكثـر ممـا تنـطبق على اختيـار المواضيع نفسها.

وتبقى الكودات الفرعيـة الصادرة عن القـواعد الثـانويـة غالبـاً محصورة في حدود الشكل السائد وبالتالي تكون في أكثـر الأحيان غير ثابتة: قواعد التمثيل المصطنع التي تتحكم بميلودرامـا العصر «الفكتـــوري»، مثـلاً، يجــري استخـدامهـــا اليـــوم على سبيـــل «الاستشهاد» الساخر فقط (أي أنها لا تزال معروفة ولكنها غير قابلة للتطبيق)، تماماً مثل الاتفاقات الحوارية والسينـوغرافيـة والحركيـة التي كـانت تضفي «الواقعيـة» على العروض في عقـود بدايـة هذا القـرن فإنهـا تبدو اليـوم، عكس ذلك، كمـداء ومصطنعـة. ولكنه يمكن لمعايير الكودة الفرعية المسرحية أو الدراميـة أن تترسـخ في

شكل أكيد كلما عمرت أكثر وتعدت الكودات الثقافية الأساسية التي أنشأتها. فقد عمرت قواعد البنية التراجيدية الكلاسيكية أكثر من أساس نشأتها الأخلاقي الإغريقي ـ الروماني، واستمرت لتؤثر في التأليف الدرامي في «الغرب» لعدة قرون. وكذلك، كان لاتفاقات الكوميديا دل آرتي انعكاساتها على العروض المتأخرة التي جاءت بعد «نابولي القرن السادس عشر»، وكذلك فإن مسارح «النو» و«الكابوكي» اليابانية التي ما زالت تزدهر تتحكم بها قوانين يحرم انتهاكها كانت أصلاً قد تكودت مضافة إلى كودة سلوكية فروسية قضت منذ أجل طويل.

هنالك قواعد ثانوية وغير محكمة في تمفصلها تبرز على الدوام في المسرح، وبشكل يمكن معه للجمهور بأن يشعر بانبثاق أشكال لا يقدر على تعيينها أو على صياغتها. وهذا ما حصل مع «بيكيت» و«أيونسكو» و«آداموف» و«پنتر» ومع ابتكارات العروض التي أوحت بها نصوصهم. وكانت نصوصهم في البداية قد قُوبلت بالعداء لها واعتبرت خرقاً شاذاً للقواعد الدرامية السائدة. لكنه مؤخراً فقط، عندما تبينت بعض المميزات المشتركة (غير المحكمة تماماً)، وعندما جرى استخدام تسمية عامة ـ «مسرح العبث» ـ سواء كان ذلك عن صواب أو عن خطأ، عندها أصبح الحضور مستعداً لتقبل هذا الضرب المسرحي في شكلٍ واسع. كان قد جرى تعيين كودة فرعية جديدة تسمح باستيعاب نصوص كانت تعتبر من قبل شاذة.

وقد أطلق «إيكو» على العملية التي يتم بواسطتها التعرف

على انبثاق قواعد جديدة تسمية دوتكويد[*] (Undercoding) (1976، ص. 135 ff) : أنها عملية تشكل لمعايير أولية تقريبية من أجل تمييز ظاهرة لم يجر استيعابها تماماً، من قبلنا أو جرى تمييزها بصورة غامضة. نستطيع عادة (وذلك يعتبر تجربة عامة) أن نفسر تجربة مسرحية أو درامية جديدة بصورة غير دقيقة تماماً («غريب»، «اختباري»، «طليعي»، الخ). سواء كان ذلك بسبب جهلنا بالقواعد الأصلية الخاصة المعمول بها، أو بسبب أنها تكاد تنوجد، فإننا نقوم بتطبيق كودة فرعية هشة يفرضها الدوتكويد.

أي عرض جدير بالاهتمام يتضمن، ولا شك، جدلية مركبة لـ إحترام ـ الكودة وصياغة ـ الكودة وخرق ـ الكودة. هنالك عوامل اتفاقية يمكن تعديلها بواسطة الابتكارات التي تظهر أقل تعلقاً بالقاعدة ولكنها قد تساهم بدورها في ترسيخ معايير جديدة. هذه الحالة المرنة لا تلبث أن تصبح أكثر تعقيداً عندما تدخل عليها عوامل يمكن أن نرجعها إلى «الثقافة الفردية»: كل كاتب درامي ومخرج وممثل ومصمم قادر يمكن أن يفرض كودته الفرعية أو ثقافته الفردية إضافة إلى الكودة الأساسية والضابطة، وذلك يشمل مجموع الميزات الشخصية والنفسية والايديولوجية والأسلوبية التي تسمح لنا بالتعرف على نص خاص بـ «ستراندبرغ» (حتى وإن كان تقليداً له) والتعرف على طريقة أداء خاصة بالممثل «غيلغود» (Gielgud)، أو التعرف على نص

(*) مركبة من «دون» وتكويد، أو التكويد الدوني.

عرض «برشتي» بأكمله. ويعتبر هذا المستوى من التكويد الفرعي أساسياً بالنسبة إلى وحدة النصوص المكتوبة وتمايزها والنصوص المعروضة معاً، والتي قد يجري طمسها، في حال انعدامه، من خلال شبكة القواعد المحددة ـ الفرعية لتتحول إلى نصوص سخيفة وحسب.

في التخطيط ص 89، نشير مؤقتاً إلى التفاعل بين الكودات الثقافية والكودات المسرحية والدرامية بطريقة توحي بوجود تبعية بين أصناف القواعد الثلاث (ولكن من غير ادعاء شكلانية ما أو شمولية). وتجدر الإشارة إلى أن القواعد الخاصة بكل منها في الأعمدة الثلاثة قد جمعت أفقياً بحيث تتوافق مع نمط المبدأ المستخدم: نسقي (يحكم شتى أنساق العلامة المتاحة للعرض) ومنطقي وجمالي وأخلاقي ومعرفي (يتحكم بالمعرفة) الخ. وفي المحصلة «خريطة» أولية لمختلف مستويات الكفاءة الثقافية التي يمارسها مشاهد مثالي في تكويد نص العرض وفي فهم خصائصه الدرامية (الإفتراض، كما تشير الأسهم، الذي يقول بأن القواعد المسرحية والدرامية قامت على أساس كودات ثقافية أكثر شمولاً).

بعض قواعد التعالق الهامة التي تضفي المعنى على الأحداث المسرحية يجري اعتبارها في المقاطع التالية. هذه المعايير المكودة والمكودة ثانوياً والمكودة دونياً لا تزال في مرحلة تمهيدية، ولذلك فإن الملاحظات التي نقدمها هنا إنما وضعت من أجل إظهار المناطق التي تجذب أكثر من سواها في أرضية غير أكيدة وغير ثابتة.

معاني الفضاء *(Space)* : العلاقات البونية *(Proxemic)*[9]

مهما بلغت أهمية البنية الزمنية للعرض، فهنالك سبب وجيه يبرهن على أن النص المسرحي يتحدد ويدرك في حدود فضائية قبل أي شيء آخر، فالمسرح هو «فضاء فارغ» في المقام الأول، على حد تعبير «بيتر بروك» (P. Brook) (1968)، يتمايز عما يحيط به بواسطة مؤشرات منظورة (منصة عالية وستارة، أو مجرد مسافة إتفاقية تحدد الفواصل بين مساحة التمثيل والصالة) وهو «معد لأن يمتلىء» بالقوة بصرياً وصوتياً. إن أول ما يسترعي الانتباه عندما ندخل مسرحاً هو عامل التنظيم المادي للعمارة المسرحية نفسها: أبعادها ومسافة المسرح ـ الصالة وبنية الصالة (وبالتالي وضعية المشاهد في علاقتها بوضعية المشاهد التالي وبالمؤدي) وحجم المسرح المعدّ وشكله. العرض نفسه يبدأ بتسجيل المعلومات الوافرة عن الفضاء المسرح واستخدامه في صورة الافتتاح. (لا يجهل أحد من بين الحضور بأنه قد يشهق أو قد يصفق لحظة إحساسه بالبداية كشهادة على حسن ترتيب الشكل السينوغرافي). وبالرغم من تمظهر بعد ـ زمن الخطاب المسرحي، تبقى لهذه الضوابط تأثيراتها الأولية على إدراك العرض وتلقيه.

---

(9) نعت من (Proxemics) (علم المسافة بين شخصين أو أكثر عند مؤسسه الأميركي «إدوار هال»)، والتحديد ينطبق على البون (المسافة بين شيئين)، ومنه علم البون أو «البونية».

الكودات الفرعية المسرحية		الكودات الثقافية		الكودات الفرعية الدرامية
الاتفاقات التي تحكم الإيماءة، والحركة والتعبير	↔	الكودات الكينزية[10] العامة	↔	قواعد تفسير الحركة في حدود الشخصية، الخ.
اتفاقات الفضاء (كل ما يتعلق بالبناء المسرحي والديكور والتشكيلات الجسدية، الخ.)	↔	الكودات البونية	↔	ضوابط قراءة ترتيب الفضاء في حدود العلاقات بين الشخصيات، والفضاء الدرامي، الخ.
قواعد الزي المسرحي ودلالاته بالتضمن	↔	كودات اللباس	↔	قواعد تفسير الزي في حدود المقام والشخصية، الخ.
اتفاقات الماكياج	↔	كودات التجميل	↔	اتفاقات تربط الماكياج بالأنماط الدرامية، الخ.

النسقية

(10) (Kinesic)، مشتقة من «الكينزياء» (Kinesisics) (علم حركة الجسد).

الكودات الفرعية المسرحية		الكودات الثقافية		الكودات الفرعية الدرامية
الكودات السينوغرافية	⟷	كودات الرسم	⟷	ضوابط إنشاء الديكور الدرامي
ضوابط المصاحبة الموسيقية والفواصل، الخ .	⟷	كودات الموسيقى	⟷	المعايير التي تضبط استنتاج الإعلام الدرامي من خلال الموسيقى الدالة، الخ .
المسرح ومعايير البناء المسرحي، إلخ .	⟷	كودات العمارة	⟷	المسرح والبناء المسرحي كمصادر للإعلام الدرامي، الخ .

	فك كودات العرض بناءً على القواعد الأساسية	↔	القواعد النحوية/ والدلالية/ والصوتية الأساسية	↔	تفسير الدراما بناء على القواعد الأساسية
	إتفاقات تحكم ضروب إرسال المؤدي ـ المشاهدين (في سياق مسرحي)	↔	القواعد التداولية (المحادثة وقواعد السياق الخ.)	↔	اتفاقات ترتبط بتفسير الاتصال بين الأشخاص (في سياق درامي)
اللسانية	قواعد النطق (الإلقاء)	↔	البلاغية	↔	إتفاقات درامية بلاغية وأسلوبية (الذوق والصيغ الصورية، الخ).
	التكويد الثانوي والقذف الصوتي واللفظ والتجويد، الخ.	↔	شبه اللسانية	↔	ضوابط شبه لسانية على تفسير الشخصية، الخ.

الكودات الفرعية المسرحية		الكودات الثقافية		الكودات الفرعية الدرامية
تأثير العوامل «المحلية» و«الاقليمية» على العرض	↔	لهجية	↔	ضوابط جغرافية وطبقية على تصوير الشخصيات
إضفاء الممثلين السمات الشخصية على الإلقاء، إلخ.	↔	اللغة الفردية، الخ.	↔	أمزجة الشخصيات النحوية والبلاغية والشخصية.
التوقعات الناتجة عن معرفة بالعروض الأخرى	↔	تأثير تجربة نصوص جمالية أخرى	↔	التوقعات الناتجة عن تجربة نصوص درامية أخرى
أنماط العرض الاتفاقية («الفارْس»، التعبيرية، الخ.)	↔	تصنيفات الأنماط الثقافية	↔	قواعد الأنواع الدرامية الاتفاقية

النصية البنائية	القواعد النصية التي تحكم التوحد الدلالي للرسائل المختلفة والترتيب النحوي الكلي للعرض	↔	الكفاءة النصية العامة: التعرف على النصوص كبنيات دلالية ونحوية متماسكة.	↔	القواعد النصية التي تحكم تماسك مرجع النص المسرحي وبنيته الدلالية والنحوية والبلاغية ككل.
الصورية التمثيلية	المبادىء الميميائية الإيهامية التي «تؤكد تأصل» التمثيل	↔	مقاييس الواقعية وشبه الصدق وتصور الواقعي	↔	الإتفاقات «المؤكدة للتأصل» الضابطة«لّواقعية» الفعل الدرامي
	إتفاقات الإرسال المباشر والإرجاع المسرحي الماورائي، إلخ.، التي تنتهك الإيهام الواقعي	↔	قواعد «الاقتباس»: القدرة على تقبل تصنع النصوص الجمالية	↔	الاتفاقات «البلاغية» المتعلقة بالتمثيل الصوري للدراما («البرولوج»، و«الايبلوج» و«الكلام على انفراد» وغيرها من الصور «المصطنعة»)

	الكودات الفرعية المسرحية	الكودات الثقافية	الكودات الفرعية الدرامية
المعرفية	الإطار المسرحي (تحديد الحالة المسرحية كذلك)	الوحدة المعرفية (تنظيم تصوري للعالم)	الاطار الدرامي (بناء «العالم الممكن» الخاص بالدراما كدراما).
	تحديد العناصر المسرحية نفسها	موسوعة (مجموع نقاط الإرجاع ومواضيع المعارف)	بناء «عالم الخطاب» الدرامي (مجموع المواضيع المرجعية)
الجمالية	الأفضليات والاتفاقات المتعلقة بالإعلام - الإشارة	المبادىء الجمالية	التوقعات الخاصة بأنواع الإعلام الدرامي وترتيبه
	الأفضليات تجاه بنية العرض وضروب التمثيل، الخ.		أولويات التفضيل المرتبطة بالبنية الدرامية والضرورة، الخ، في العوالم الدرامية

المنطقيـة	الضوابط الخاصة بمنطق التمثيل وترتيب العرض الزمني، الخ.	↔	مبادىء عامة خاصة بالعلة والمعلول والضرورة والاحتمال، الخ.	↔	اتفاقات تتعلق بالسببية وبنية الفعل والضرورة، الخ، في العوالم الدرامية
السلوكيـة الأخلاقيـة	المعايير الأخلاقية التي تحكم صلات المؤدي - الحضور و«ما هو محلل»، الخ.	↔	المقاييس الأخلاقية العامة	↔	الضوابط الأخلاقية على حكم الشخصية والتوقعات تجاه «البطل» و«الوغد»، الخ، وفي ما يتعلق بوجهات النظر في المسرحية
	التكويد الثانوي التمثيلي (الخصائص المميزة لضروب السلوك «المسرحية»)	↔	كودات السلوك	↔	الأنماط المقولبة «الكوميدية» و«التراجيدية» الخاصة بقواعد السلوك، إلخ.

	الكودات الفرعية المسرحية		الكودات الثقافية		الكودات الفرعية الدرامية
	التأثيرات الاجتماعية والاقتصادية في التعامل المسرحي (أسعار الدخول وحالة المسرح وموقعه ونسبة امتياز الممثلين والفرقة، الخ.).	↔	النظام الاجتماعي - الاقتصادي	↔	القواعد التي تحكم التراتب الهرمي الاجتماعي للشخصيات وعلاقاتها (في التراجيديا الاليزابتية، مثلاً)
الايديولوجية	أولويات تفضيل إيديولوجية لبعض أنواع العرض والمسرح، الخ.	↔	المبادىء السياسية	↔	ضوابط تفسير العلاقات السلطوية وتأثيرها على فك كودات المعاني النصية كلها، الخ.

النفسيــة	نسبة التعليل النفسي إلى المخرج والممثلين، الخ .	↔	مبادىء فك الكودة النفسية والنفسية التحليلية	↔	تأويلات «نفسية» الشخصية الدرامية (والمؤلف)
التاريخيــة	الإطلاع على ضروب العرض التقليدية والإرث («الممكن اقتباسه») من التاريخ المسرحي	↔	المعارف المتعلقة بالأحداث التاريخية والأفكار المميزة للحقبة و«مواصفات» الشخصيات التاريخية المعترف بها، الخ .	↔	نسبة اعتبار الفوارق التاريخية في العوالم والأحداث والملابس واللغة والشخصية والإرجاعات المعاصرة، الخ .

يفترض أن يبدأ تحليل أنساق العرض وكوداته بتنظيم الفضاء المسرحي وتنظيم الفضاء البيشخصي (Interpersonal)[11]. هذه العوامل التي أطلق عليها عالم الأنثروبولوجية الأميركي «ادوارد ت. هال» (E.T.Hall) تسمية العلاقات البونية. وقد بلور «هال» علماً خاصاً بالكودات الفضائية وهو **علم البون** (أو البونية) وحدده على أنه «ملاحظات ونظريات استخدام الفضاء المترابطة كتبلور خاص للثقافة» (1966، ص. 1). يقوم هذا العلم على أساس فرضية تأكد اختبارها ومفادها أن استخدام الإنسان للفضاء في نشاطاته المعمارية والمنزلية والمدينية وفي نشاطات أماكن العمل والنشاطات الجمالية ليس نتيجة عَرَضٍ ما أو نتيجة وظيفة وحسب، بل إنه يمثل اختياراً سيميائياً مشحوناً بفعل قواعد قوية تولد سلسلة وحدات (دل بالتضمن) ثقافية. ولهذا العلم أهمية خاصة تستند إلى ادعاء «هال» وزملائه بأنهم تمكنوا من استخراج قواعد الكودة واستنتجوا أنه يمكن تعيين المحتوى الدلالي المنسوب إلى مجموعة وحدات المسافة.

وقد ميز «هال» بين ثلاثة أنساق بونية «نحوية» رئيسية وفقاً لطواعية الحدود التي تفصل الوحدات أو ما شابه ذلك. وبناء عليه فقد سماها على التوالي **المقوم ـ الثابت** (Fixed-feature) **والمقوم ـ نصف الثابت** (Semi-fixed-feature) **وغير الشكلي** (Informal).

---

(11) مصطلح مركب من «بين» و«شخصي»، ومثله «بينصيّ» (Intertextual)، الخ.

مقوم الفضاء الثابت يشمل عامة التشكلات المعمارية الستاتية (Static)(*). في المسرح ترتبط هذه العمارة الستاتية في شكل أساسي ببناء المسرح نفسه وأشكال المسرح وأبعاده والصالة في المسارح الشكلية (دور الأوبرا، والمسارح الأليطالية، الخ). أما مقوم الفضاء ـ نصف ـ الثابت فإنه يشمل المواضيع التي يمكن تحريكها ولكنها ليست بدينامية كالأثاث وكل ما يشتمل عليه الديكور في المسرح، والعوامل المضافة كالإضاءة وترتيبات المسرح والصالة في المسارح غير الشكلية. أما ضرب البون الثالث أو الفضاء غير الشكلي فإنه يعتبر علاقات القرب والبعد بين الأفراد المتغيرة ـ أبداً وحدات خاصة به، وهذا ما ينطبق في المسرح على تبادل أداء الممثل ـ الممثل والممثل ـ المشاهد والمشاهد ـ المشاهد.

وفيما تعمل الجهات الثلاث في العرض في آن واحد عادة، فقد شهد تاريخ المسرح تغييرات سيطرت عليها هذه الطبقة أو تلك. وبالنسبة إلينا فإن مثال تنظيم فضاء البناء المسرحي الخاص بالقرن التاسع عشر ما زال يتحكم بنا، وذلك يعني الضخامة القصوى والثبات الأقصى وما ينتج عن ذلك من شكلية قصوى. فلكل عنصر مسرحي، بدءاً بالديكور الستاتي المعهود ووصولاً إلى المشاهد «المسجون»، ومحله الثابت تقريباً في مسرح القرن التاسع عشر، مما لا يسمح بالتغيير أو بانتهاك التقسيمات المحددة

(*) تقابلها دينامية (Dynamic).

بشكل صارم إلاّ في حالات نادرة. وكنتيجة لذلك، يجري تقديم نص العرض كموضوع جرى إخراجه وتحديده سلفاً ليقوم المشاهِد بمراقبته إنطلاقاً من موقعه الدائم عوض أن يساهم في تركيبه. ففي النمط «الغربي» البورجوازي للمسرح، إذاً، ينوجد النسق غير الشكلي والنسق نصف ـ الثابت تحت سيطرة المقوم الثابت.

حاول المسرح الأكثر حداثة ـ منذ «المسرح الحميم» لِـ «سترندبرغ» وما بعده ـ بقدر الإمكان تحويل ثبات العمارة إلى دينامية بونية غير شكلية. وكان محور التعامل المسرحي خلال هذا القرن، ولا سيما في العقود الأخيرة، قد تركز على قابلية تكيف الفضاء وتلاعب الجسد ـ إزاء الجسد غير المتوقع أحياناً (في مسرح «بك ـ Beck» و«ششنر»، مثلاً). هذه الحركة باتجاه تفتح العلاقات البونية وتحررها في العرض والتي تهدف إلى تخليصه من تحكم الضخامة المعمارية ومستلزماتها الجمالية والإيديولوجية تنبهت إلى أشكال العرض القديمة حين لم يكن المقوم الثابت للفضاء، قد انوجد بعد، في دورات الأسرار الوسطوية مثلاً، أو كان يعتبر ثانوياً بالنسبة إلى الفضاء نصف ـ الثابت وغير الشكلي، في مسرح ـ الدائرة الوسطوي مثلاً، حين كان الممثلون ينزلون إلى «البلاتيا»[12] ليشكلوا مساحة تمثيل محررة آنياً من المشاهدين: «هنا»، كما أشارت «اليزابيت بيرنز» «يفترض أن يكون

---

(12) Platea (في المسرح الأغريقي)، أو المكان المعد للحضور.

المشاهدون قد اعتادوا على تشكيل وإعادة تشكيل الحدود الايهامية المتواصلين من خلال اتفاقات يتشاركون فيها مع الممثلين» (بورنز 1972، ص. 73). وقد علل «بوغاتيريف» مثل هذه الاتفاقات الفضائية المعمول بها في مسرح الريف «الروسي» حيث يجري كذلك تعيين مساحة التمثيل الآنية بلغة المسافة نصف ـ الثابتة ـ ما بين الأشخاص: «يقترب المشاركون في العرض من المنزل الذي يجري فيه الاحتفال مثلاً، ويفتحون الباب ليدخل «الحصان» الـ **إزبه** (Izba) أولاً (ساحة التمثيل) ويجلد المشاهدين؛ فيتسلق المشاهدون المقاعد لتتحرر الـ **إزبه** استعداداً للفعل الدرامي» (بوغاتيريف 1973، ص. 8).

في العروض غير الشكلية يوفر المسرح مثالاً نموذجياً للفضاء سماه الطبيب النفسي الأميركي «همفري أوزموند» (H. Osmond) بالفضاء **الجاذب للاجتماع** (Sociopetal): ساحة يجتمع فيها الناس (ومن بين الأمثلة الأخرى المقاهي الباريسية «البياتزا ـ Piazza» الايطالية) في شكل يميزها عن الفضاءات **الطاردة للاجتماع** (Sociofugal) مثل غرف الانتظار ومكاتب مديري الشركات التي تتميز وظيفتها بعزل الناس (أنظر أوزموند 1957؛ هال 1966؛ ص ص. 108 ff). فالجذب الاجتماعي ينطبق في شكل خاص على الحضور في المسرح غير الشكلي. في المسرح الوسطوي والنهضوي وفي المسرح الشعبي والمسارح الحديثة «الفقيرة» حيث يفرض ضيق الفضاء التماسك ضرورة، يكون الحضور تحديداً وحدة تتجاوب مع العرض **كجماعة**. أكثر

المسارح الشكلية الحديثة تميل إلى طرد الاجتماع: فعلى الرغم من احتواء وحدة الصالة المعمارية للمشاهد ضرورة وبالتالي تنازله نظرياً عن وظيفته كفرد، يكون له فضاؤه الخاص المحدد بشكل واضح، ومقعده الفردي ومناعة نسبية ضد الاحتكاك المادي بأمثاله (وكذلك ضد رؤيتهم). والنتيجة تأكيد على إدراك الشخص واستجابته عوضاً عن ادراك الجماعة واستجابتهم، بدل الاجتماع، وإدخال لشكل من «العزلة» في تجربة جماعية أصلاً.

ويعتبر الفضاء غير الشكلي الجهة البونية ذات الأهمية الكبرى بالنسبة إلى سيميائي المسرح ـ ذلك أنها تعني خصائص علاقات العرض الفضائية الدينامية ـ بل إنها تسهل تناوله على التحليل إلى حد بعيد وذلك بفضل الجزء الأساسي الذي أُنجز في العمل على قياس المسافة البيشخصية وتعيين الوحدات الدلالية المتعلقة بها. وقد اقترح «هال» أربع مراحل لتقطيع متصل البون غير الشكلي يمتد من المسافة «الحميمة» (Intimacy)، (الاحتكاك الجسدي وأوضاع اللمس عن قرب) إلى المسافة «الشخصية» (Personality) (1.5 - 4 أقدام)، و«الاجتماعية» (Sociality) (4 - 12 قدماً) وتنتهي بالمسافة «العلنية» (Publicness) (12 - 25 قدماً). وينقسم هذا التدرج بدوره إلى «قريبة» و«بعيدة» لينتج عن ذلك ثماني درجات تعمل لقياس جدلية حوار الجسد ـ مع ـ الجسد.

«فالصلة الحميمة» و«الشخصية» و«الاجتماع» و«العلانية» تعتبر وفقاً للدراسة البونية، أربع وحدات ثقافية تتولى تقطيع

المتصل الفضائي من خلال الكودة الثقافية المعاصرة (الأميركية) والمناسبة. وبقدر ما يكون المخرج معنياً بإظهار أشكال التواصل الاجتماعي السائدة، بقدر ما يلجأ إلى تقسيمات مماثلة خاصة بالفضاء المسرحي من أجل تصوير العوامل غير اللفظية في العلاقات الدرامية المرسومة (على الرغم من أنه قد يقع تكويد ثانوي مسرحي للكودة الثقافية العامة، ولا سيما في المسارح الكبيرة، وذلك للتأكيد على معنى المسافات وَتعويض فعل المسافة بين المسرح - و- الحضور: إذ غالباً ما يكون الفضاء البيشخصي مبالغاً فيه). ولمظاهر العرض الفرجية (Interstitial) - الفضاءات القائمة بين الحاملات المسرحية - أهمية دلالية مثلها مثل الحاملات نفسها. إنها قاعدة عامة هامة لبنية النص في المسرح. فمعظم المخرجين، وأقله مخرجو العروض التمثيلية، يهتمون بشكل نقدي لا بل أساسي بالتشكيل الجمعي (Blocking) للعرض قبل التقديم وأثناءه، أي بتعيين مسبق لتشكلات الأجساد في المسرح وبهدف خلق أشكال بصرية وتحويل العلاقات إلى شعارات.

وبالإضافة إلى هذه التأثيرات الثقافية العامة على تشكلات المسرح غير الشكلية، تكون للقواعد الثانوية المسرحية في أكثر الأحيان عوامل فاعلة بقوة: الاتفاقات الفضائية التي تحكم اللوحة الحية **(Tableau vivant)**(*) الزخرفية أو عربسات (Arabesques)

(*) هكذا بالفرنسية في الأصل.

القناع، مثلاً، تكاد تمتّ إلى الكودة البونية غير الشكلية العامة بصلة. ففي المسرح المعاصر برزت كودة فرعية فرضت قسمة المسرح إلى مناطق محددة ـ أسفل الوسط، وأعلى الوسط، وأسفل اليسار، وأعلى اليسار.. الخ. ـ يوليها الممثلون والمخرجون باستمرار أهمية كبرى نظراً إلى تأثيرها المفترض على فك الكودة من قبل الحضور، وذلك إلى حد اعتبر معه «كنيث كاميرون» (K. Cameron) و«تيودور هوفمن» (T. Hoffman) «معجم التموقع المسرحي» حاسماً بالنسبة إلى التشكيل الجمعي للعرض (1974، ص. 291). فمن أجل تأمين تشكل ما على مسرح في مقدمته حاجب، مثلاً، يجري عادة اختيار أسفل المسرح. وتضبط قواعد مماثلة استخدام المستويات كمعيِّنات للمقامات (منتصب = ذو سلطة مقابل منخفض= تابع) وللعلاقات القائمة بين الأجساد والديكور (الدور الذي «يؤطره» ديكور أو تظهر معه «كتلة ديكور»، كالطاولة مثلاً، يمكن أن يلفت انتباه الحضور وأن يجري إدراكه على أنه «مسيطر» (انظر، كاميرون وهوفمن 1974، ص. 328).

ويمكن أن يكون للمسافة ـ ولا سيما بين المؤدي والمشاهد ـ أثرها على أنساق وقنوات أخرى. فحيث يكون فضاء المسرح ـ الصالة علنياً وغير شكلي يستتبع ذلك تضخم للمقومات شبه اللسانية (لا سيما النطق والحجم) ويمكن عادة حصول توتر إيمائي: ميزة الغلو في التمثيل في العصر «الڤِكتوري»، مثلاً، لم يكن مسألة تذوق وحسب بل ضرورة إعلامية أيضاً استوجبتها

ضخامة أبعاد الفضاء العلني المستخدم. وخلافاً لذلك، جاءت عروض «ما بعد ـ سترندبرغ» «الحميمة» لتتقيد بمستويات اتصال اجتماعي أقرب، فيما أنشأت ضروب «احتكاك» حديثة ـ حيث تعمل المرحلة الحميمية «القريبة» في تصنيف «هال»، ليس بين الممثلين وحسب بل كذلك بين الممثل والمشاهدين ـ قنوات إعلامية جديدة في العرض كالشم واللمس.

وتجدر الإشارة إلى أنه كان للدراسة البونية أثرها المباشر على نتاج بعض المخرجين الأميركيين أمثال «ريتشارد ششنر» و«سكوت بورتون» (S. Burton)، الذين طبقوا بعض المعطيات العلمية في تمثيلياتهم بدل أن يكتفوا بالاعتماد على إدراك غريزي في إخراجهم لمعاني الفضاء. ففي إخراجه **لوحات سلوكية** (**Be-haviour Tableaux**) (1970 - 1972) قدم «بورتون» ثمانين موقفاً بيشخصياً صورت كلها تقريباً بلغة بونية ـ أي عبر أشكال استخدام الفضاء الاجتماعي والشخصي وتبني بعض الأنماط المقولبة لأوضاع الجسد (وقد جرى تحييد العوامل الاعلامية الأخرى تقريباً: ديكور قليل، ولباس بسيط موحد، وماكياج باهت جداً، الخ) ـ ونجح في تمييز الأدوار الاجتماعية والمواقف والمسالك القائدة ـ التابعة، الخ، بشكل ليس فيه لبس قام بأدائه خمسة مشاركين ذكوراً (أنظر، آرغيلندر ـ Argelander 1973).

وعلى الرغم من ذلك فإن المساحات الفرجية **الحقيقية** (Actual) المصورة بواسطة مكونات مسرحية دينامية ثابتة أو نصف ـ ثابتة، لا تحدد فضائية العرض في شكل حصري. فأي

تمثيل يطلب منه أن يوحي بديكور درامي تخيلي في شكل ناجح، يستطيع أن يخلق ما جرى تحديده بالفضاء الفعلي[13] من قبل «سوزان لانغر» (S. Langer) ـ أي الصورة الإيهامية «غير الحسية» الناتجة عن العلاقات الشكلية القائمة في حيز محدد ما (سواء كان لوحة مرسومة أو كتلة بنية معمارية أو خشبة المسرح، الخ). وقد شكلت هذه «الفعلية» الإيهامية إحدى خصائص العرض المميزة. فالمسرح يصور اتفاقياً أو يوحي بحيِّز لا يتطابق وحدوده المادية العينية إذ يبنيه الحضور ذهنياً استناداً إلى المفاتيح البصرية التي يتلقاها.

وعندما كان المسرح يوحي بالفضاء الفعلي تقليدياً ـ منذ عصر النهضة على الأقل ـ لم يكن يعتمد كودات المجتمع البونية العامة ولا كودات فرعية خاصة، مسرحية أو درامية، بل كان يعتمد كودات تصويرية مستعارة (ومقتبسة) يعمل بها في الفنون البصرية. على مستوى المسرح الانكليزي، فقد بدأ استيراد ضروب تنظيم الفضاء «القريبة» في وقت مبكر من القرن السابع عشر، تلك الحقبة التي عرفت إنغلاق المسرح تماماً إضافة إلى استخدام «لوحات» حاجب ـ المسرح المحيطة بالفعل. وجاء تعاون «بن جونسون» (B. Jonson)و«إينيغو جونز» (I. Jones) في إنتاج المساخر (Masques) على وجه الخصوص، إضافة إلى ازدياد تأثير ديكورات المنظور الإيطالي الآحادي ـ البؤرة -(Single

(13) (Virtual)، أو المضمر الموجود بالفعل أي بفعل العلاقات غير الشكلية.

(14) مسرحيات قصيرة ساخرة يؤدِّيها مقنَّعون.

(focus perspective ليؤكد على ترسخ ضرب من التمثيل البصري التصويري أساساً، يعهد القيام به إلى رسام الديكور المحترف الذي تحكم بالعرض المسرحي حتى الأزمنة الحديثة (انظر، كرنودل ـ Kernodle 1944).

ويعتبر أثر المفاهيم التصويرية الفضائية المسرحية الأكيد والمربك معاً شكلاً لتحويل ـ الكودة تبيَّنه جيداً السيميائي الروسي «يوري لوتمن» (Y. Lotman) في معرض وصفه للمسرح الروسي القديم في القرن التاسع عشر وتأثيرات التصوير فيه:

«ظهر التماثل بين المسرح والتصوير بشكل واضح في تنظيم العرض بواسطة وسائل تشكيل فني تصويرية قبل أي شيء آخر، وبناءً على ذلك صار نص المسرح يطَّرد ليس كدفق متصل (غير «منفصل») يحاكي مرور الزمن في العالم خارج ـ الفن، بل كوحدة كاملة جرى تقطيعها بشكل جلي إلى «صور ساكنة» منفردة منظمة تزامنياً تُعَدُّ الواحدة منها عبر الزخرفة لتكون أشبه بلوحة داخل إطار». (لوتمن 1973، ص. 278).

وفي مظاهره الأكثر تطرفاً، فقد اختزل وهم المنظر التصويري (Ut pictura spectaculum) أبعاد المسرح الواقعية الثلاثة في شيء ما يشبه اللوحة المرسومة ذات البعدين إلى حد كبير. وعلى سبيل التهكم، استخدم التصوير المنظوري (من القرن السابع عشر إلى القرن التاسع عشر) من أجل إحياء عمق الفضاء المفقود، وبالتالي إنشاء لعبة محاكاة ـ ما ورائية عجيبة جرى بواسطتها تمويه فضاء

ذي ثلاثة ـ أبعاد في فضاء ذي ـ بعدين مُمَوَّه بفضاء ذي ثلاثة أبعاد. وكان «آدولف آپيا» (A. Appia) أول مصمم اعترض على ديكور القماش المشدود ورفض في مشاريع تصاميمه «الڤاغنزية» الديكورات المرسومة متذمراً من كون «الممثل لا يستطيع أن يقوم بحركة لها علاقة حية بالموضوعات المصورة على قماش» (بنتلي - Bentley 1968، ص. 31) وتمثل بـ «آپيا» مصممون حديثون أكثر منه فاستخدموا الخصائص المادية الواقعية للمسرح لخلق الفضاء الفعلي عوضاً عن التمويه.

وقد انتظرت «فعلية» العرض الستينات من هذا القرن قبل أن تسود وتجري مراجعة فضاءها بشكل جذري. وقد حاولت التجارب «البيئوية» في منحاها الديموقراطي في هذه الحقبة استبدال «المكان الاستثنائي» (Special place) الخاص بالمسرح الإيهامي بـ «الفضاء الناشىء» (Found space) غير الشكلي تماماً الذي يتألف من حيز مرتجل للعرض يتجلى في كونه كذلك وليس «كصورة يتعذر مسها» (أنظر، ششنر 1969).

إتصال حركة ـ الجسد: العوامل الكينزية

إذا كان الفضاء «الثابت» ونصف ـ الثابت قد أقاما علاقات وثيقة بكودات التصوير، فالفضاء غير الشكلي يرتبط مباشرة بمظهر الخطاب المسرحي الأكثر دينامية والممثل في حركة الجسد فوق المسرح. وكانت مكونات العرض الكينزية ـ الحركات (Movements)، والإيماءات (Gestures)، وتعابير الوجه (Facial

(expressions). ووِضْعات الجسد (Postures)، الخ . . . قد شكلت موضوع جدل طويل وأبحاث قليلة. وقد جرت العادة على ترقية الإيماءة بشكل خاص إلى مقام المكون «المسرحي» المميز في العرض (وعادة ما يكون ذلك على حساب اللغة). فحلم «انتونان آرتو» (A. Artaud) «بلغة محض مسرحية» منعتقة من استبداد الخطاب اللفظي ـ لغة علامات وإيماءات ووِضْعات جسدية تملك قدرة كتابية رمزية كتلك التي تملكها بعض الپانتوميمات غير المحرفة»، (آرتو 1938، ص. 39). أما المسرح البرشتي، فقد استند إلى مقدمات مختلفة ليعين أولوية **الإيماءة** مبتكراً في ذلك ضرباً جديداً (لا علاقة له بالأدب) من التمثيل المسرحي: «فالمسرح الملحمي إيمائي» كما أشار إلى ذلك «والتر بنجامين» (W. Benjamin)، «وبكلام صريح، فالإيماءة هي المادة والمسرح الملحمي هو استخدامها العملي» (بنجامين 1963، ص. 22).

فآرتو وغيره من المنظرين ـ المخرجين تطلعوا في بحثهم عن لغة مسرحية تشكيلية إلى تقاليد المسرح «الشرقي» حيث تظهر اتفاقات كينزية تسمح بخطاب إيمائي مدعوم ومستقل يستند إلى ثروة نحوية ودلالية لا يستهان بها: فمسرح «كاتاكالي» الراقص الهندي، مثلاً، يستند إلى رصيد من 800 «مودرا»، أو وحدة نحوية (64 حركة للأطراف، و9 حركات للرأس، و11 نوعاً للنظرة، الخ). وقائمة بمعانٍ ثابتة ترتبط بها (على مستوى الشخصية والانفعالات، الخ.) (أنظر، Ikegami 1971) وقد تذمر أتباع

«آرتـو» كثيراً من غيـاب مثل هـذه الكودات الفـرعيـة الفعـالـة في المســرح «الغربي» (بـاستثنـاء احتمـال تـاريخي بـوجـود مخـزون اليـزابيتي خاص بعـلامـات «اليـد»، انـظر، Joseph 1951)، ممـا جعل المتصل الكينزي الذي تنتجـه مسارحنـا أكثر صعـوبة بكثيـر على التقطيع وفك الكودة على درجة ما من الدقة.

وتعتبر حركـة الجسد كـوسيط اتصالي مـوضوع علم (أميـركي أساساً) معاصر للبونية تقريباً وهو **الكينزياء (Kinesics)**[15]. ويمكن اعتبـار عـالم الأنثـروبـولـوجيـة الأميـركي «راي بيـردويستـل» (R. Birdwhistell) واحـداً من بين الذين عملوا في هـذا المجال أكثـر من غيـره. وقد اكتشفت الكينـزياء في شكـل رئيسي أن كل ثقـافة تختار من مخزون هائل لمادة ممكنة عدداً محدداً بشكل صارم من وحـدات الحركـة المـلائمـة. فمن بين 20 ألف تعبيـر للوجـه قـد ينـوجد، مثـلاً، أدعى بعضهم أن اثنتين وثلاثين حـركـة منهـا فقط يجري استخدامها حالياً في السلوك الكينزي الأميركي. وقد سمى «بيـردويستل» هـذه الوحـدات المميزة - والتي يمكن بصعـوبـة أن تقـارن بالألافيظ - **بـالأحـاريـك**(*) **(Kinemes)**. واستـطاع أن يعين من بينهـا خمسين أو ستين أحروكـة تعمل في النسق الأميـركي بما في ذلك، إضافة إلى تعابير الوجه، ثلاث هزات للرأس، وحركتـا ميـلان جانبيتـان للرأس، وواحدة لشنق الـرأس، وواحدة لتنكيس

---

(15) المصطلح العربي مماثل للفيزياء، ويمكن اعتباره كذلـك «علم حركـة الجسد».

(*) جمع أحروكة، أي وحدة من الحركة.

الـرأس وحـركـات الحـاجب والجفـون والأنف والفم والـذقن والوجنتين، الخ. وتتراكب هذه الأحاريك في وحدات أكثر تعقيـداً هي **أشكال ـ الحركـة (Kinemorphs)**، «التي يمكن أن تحلل إلى أصنـاف **أشكال ـ حـركية** مشـابهـة، والتي «تتكشف بـدورهـا عن «**مركَّب أشكال ـ الحـركة (Complex kinemorphs)** التي يمكن في النهـايـة أن تكـون لـه صلة بـالكلمـات». وأخيـراً تحكم تـرتيـب الوحدة الرفيع هذا «ترتيبات نحوية» تقوم بـدورها بتشكيـل «مركَّب **مباني أشكال ـ الحركة (Complex kinemorphic constructions)**، التي تملك العـديـد من خصـائص الجملة النحـويـة اللفـظيـة» (بيردويستل 1971، ص. 101).

إن الترسيمة النحوية التي وضعها «بيردويستل» والمصطلحات التي تبنـاها (ولا سيمـا في كتابتـه عن «اللهجـات» الكينـزيـة التي تتعين بقـوة من خلال جمـاعة ثقـافية مـا) تبقي مفـاهيمـه عـرضـة لشكـوك اللسانـوية، أي أنهـا نتجت عن تطبيق تمـاثل مـطلق مـع اللغـة. ولا شـك في أن العمـل على الكينـزيـاء بـدأ على هـذا الأساس (أنظر، Kristeva، 1968 a). وعلى الرغم من ذلك، فقد أكـد «بيردويستـل» على أن أية مقـارنة تكـون صـوريـة أكثـر منهـا جـوهريـة: ليس هنالـك من توافق مبـاشر بين الـوحدات الكينـزية والـوحدات اللسـانية بـل هنالـك فقط تماثـل أعم بين نسقي اللغة والحركة النحويين ككل. الفـرق الأهم بين نوعيّ الوحـدة هو أنه، فيما نعتبر اللغة «حدثاً رمزيـاً»، على حد تعبيـر كينزيـائي آخر هـو «دانيـال سترن» (D. Stern)، فـإن الوحـدات الكينـزيـة «لا تعتبـر

رمـوزاً» (سترن 1973، ص. 117). ففي الحين الـذي يمكن معـه اعتبار الكلمات وحدات دالة أولاً، فإن «مركَّب أشكال ـ الحركـة» يقـوم أولاً بوظيفـة فيزيـولوجيـة وعمليـة (على الـرغم من أن مقـام الحركة السيميائي قد يحتل المرتبة الأولى في سياق العرض).

وقد سلطت الكينزياء الضوء على ما يمكن تسميته بـ «الـزيف الإيمائي» (Gestural fallacy) الشائـع في الكتيبات الشعبيـة حول «كلام الجسد» ومعظم المؤلفات عن الحركة المسـرحية معـاً. إنها محاولة لتصور «الإيماءة» كمادة منفصلة ومحددة بشكل واضح، لا سيمـا عنـدمـا يتعلق الأمـر بممثـل رفيـع الأداء، مثـلاً، أو ببـائـع «نابوليتاني» يدلل على فاكهته، ذلك أنـه يمكننا أن نـدون حركـاته المميـزة التي تظهـر ناتئـة في سيـاقهـا السلوكي. فـالإيمـاءة، في الواقع، لا تنـوجد ككينـونة منعـزلة ولا يمكن فصلهـا عن المتصل العام كما نفصل الكلمة أو الأكلومة:

> بالنسبة إلى التحليل الكينزي. . . أصبـح من الجائـز البرهنـة على أن الإيمـاءات هي بالفعـل أشكـال مكبلة. وذلـك يعني بـأن الإيمـاءات تعتبـر أشكـالاً لا تستـطيـع أن تستقيم بمفردها. . . مثلهـا مثل «Cept» التي لا تنـوجد بمفـردها في اللغـة الانكليزيـة الأميركيـة، ويمكن لدارس اللغـة أن يتعلم كيف ينشئها بإضافة «-pre» أو «-Con» و«-tion». وفي كونها أشكالاً مكبلة، أي جذوراً لأشكـال، فإنهـا تحتاج إلى سلوك يضاف إلى وسطها وأولها وآخرها أو عبرها كي يكتمل كيانهـا (بيردويستل 1971، ص. 119).

ولذلك يتعذر علينا وضع قائمة «بالمعجم» الإيمائي يمكننا بواسطته إنشاء بدائل كينزية وفقاً للطلب: فالحركة متصلة بالفعل، وهي قابلة للتحليل فقط من خلال الصيغ النحوية لمقطع (يفضل أن يكون فيلماً) سلوك كينزي ككل.

إن أي مفهوم تجزيئي للوحدة - العلامة الإيمائية يمزج بين حامل - علامة منفصل ومدلول فرد يفترض أن يؤدي، وفقاً للمنظور الكينزي، إلى تصور أشمل «للخطاب» الكينزي الذي تتحكم به علاقات نحوية كلية وسلسلة توابع إتصالية ممكنة. ومن بين هذه التوابع، وربما كانت أهمها - بالنسبة إلى وجهة النظر المسرحية - وأكثرها تشويقاً، تلك التي تسمى بالإشارة «شبه الكينزية» (Para kinesic) التي تقوم بالإفادة عن «التعابير التي **تحيط** بسياق حالة الرسالة» (بيردويستل 1971، ص. 117). مثل هذه الإشارات تستخدم أولاً **للفت الانتباه إلى**، وبالتالي فإنها تعين «الدور الأول» (Protagonist)(*) في متسلسلة تفاعل ما واضعة إياه **في علاقة** مع حاضرين آخرين ومع الحالة الإتصالية: فهي تساعد على تعيين سياق التفاعل عبر تعيين الممثل أو جمهوره، وعلاوة على ذلك، فإنها تقوم عادة بالإعلام عن السياق الأوسع الذي يجري فيه التفاعل» (ص. 117).

عند هذا المستوى تقوم الحركة بدور التابع الشاهدي بشكل واضح فتعقد صلة الممثل بالسياق والمرسل إليه ومواضيع

(*) أو (البطل) في متسلسلة التفاعل.

الخطاب. وفي محاولتها لترسيخ نموذج للإيماءة، استطاعت «جوليا كريستيڤا» (J. Kristeva) أن تبرهن على أن الصلة التي تنعقد بين فاعل الإيماءة ومفاعيلها وممارستها نفسها هي على وجه الدقة «من النوع التأشيري Indicative وغير ـ الدال» (كريستيڤا 1968 b، ص. 95). وفي هذا المنظور، يسبق التأشير الدلالة في «عمل» الإيماءة.

ويجوز اعتبار خاصية التعيين الكينزية شبه اللسانية هذه تأشيرية (تفضل «كريستيڤا» تعبير **أنافورية**)[16]، ذلك أن للتأشير (وهو مصطلح إيمائي أصلاً، أي «يشير إلى»، استعاره النحويون الأغارقة في تصنيفهم للشواهد اللفظية) في الخطاب اللساني دور تعيين «البطل» («أنا») والمرسل إليه («أنت») والسياق («هنا») ومن ثمة إنشاء الموقف الإتصالي. فللإيماءة التأشيرية التي تعين الممثل وعلاقاته بالمسرح أهمية قصوى بالنسبة إلى العرض المسرحي، ذلك أنها الوسيلة الأولية التي تؤكد على حضور الجسد وتوجهاته الفضائية. ففي المسرح، يلاحظ «باتريس باڤيس»:

> . . . الصيغة الأساسية للإيماءة (ووظيفتها معاً) تكمن في قدرتها على إنشاء موقف ـ اللفظ لتصبح تأشيرية أي علامة تعين حضور مسرح الممثل. . . وكما يستحيل فصل الإيماءة

---

(16) نعت لـ«أنافورا» (Anaphora)، صورة بلاغية تقوم على تكرير الكلمة الواحدة في مطلع جمل متعاقبة.

عن الممثل الذي ينشئها فغالباً ما تهيأ للمسرح عبر تأشيرات جسدية لا حصر لها، بدءاً بِوِضْعة الجسد والنظرة أو مجرد الحضور الجسدي (1980 a).

وبالاختصار، تعتبر الإيماءة ضرباً أساسياً لإبانة الجسد والمسرح والفعل القائم فوق المسرح في فضاء واقعي.

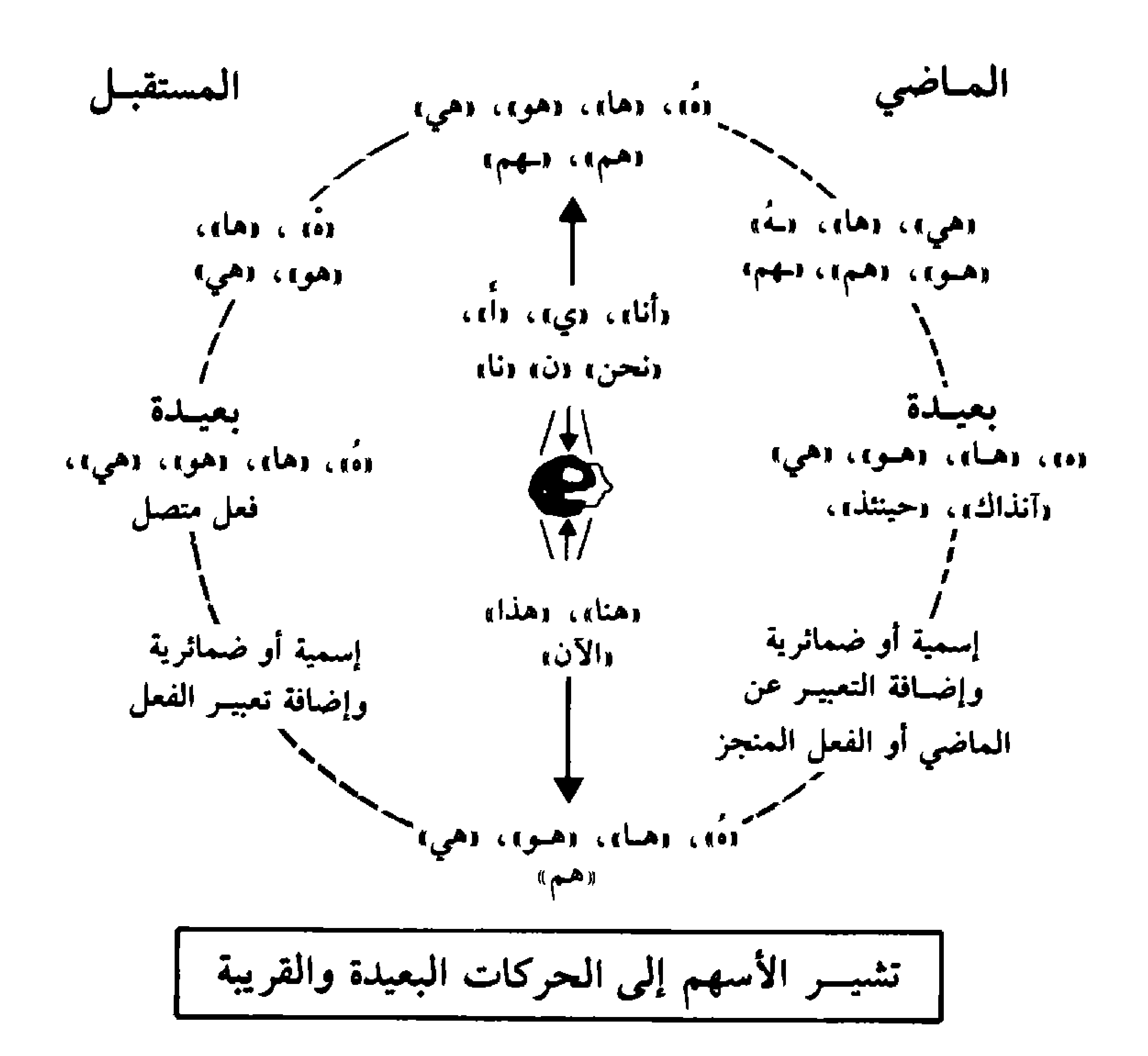
وعلاوة على ذلك، ينشأ عن التأشيرات «جسر» هام يصل الإيماءة بالكلام. وبالرغم من إصرار «آرتو» على التقابل القطبي المطلق سيميائياً بين اللغة والإيماءة في المسرح، فإن ذلك لا يحول دون كونهما محكومتين بالتعاون على إنشاء الخطاب المسرحي باستثناء أقصى حالات الاستقلال الإيمائي (في الميمياء). وإذا كان على اللغة أن تنتظم في السياق المادي للمسرح وتحتك بالأجساد والمواضيع المحيطة بها، فإنه يفترض بها أن تشارك في الإبانة التأشيرية التي تعتبر الإيماءة حاملها الأساسي.

إحدى خصائص الإشارة شبه اللسانية تكمن في تقاطع إرجاعاتها بطرق مختلفة مع... الرسائل اللسانية المرسلة أو الملتقطة في سياق اتصالي ما (بيردويستل 1971، ص. 117). فالإشارات المتصلة باللغة تشمل **المؤشر** الكينزي (Kinesic Marker) وهو كناية عن حركة تصاحب فئة نحوية معينة بشكل منظم (تكون الصلة متبادلة ولا تكون الأولوية للغة أو الحركة). وقد سمى «بيردويستل» أكثر هذه المؤشرات تمايزاً بالمؤشرات **الضميرية** (Pronomial markers)، ولكنه قد يكون من الأصح

تسميتها بالمؤشرات **التأشيرية** (Deictic markers) ذلك أنها تلازم الضمائر وأسماء الإشارة («أنا» و«نحن» و«أنتم» و«هذا» و«ذاك»، الخ.). إضافة إلى الظروف التأشيرية مثل «هنا» و«الآن» و«حين» و«هناك».

فالمؤشرات الضميرية أو التأشيرية تقوم بتعيين مواضع الخطاب اللفظي المتزامن إيمائياً. يكون موضع التعيين هو جسد الممثل ـ المتكلم بحيث يشكل قرب الرجوع إلى الفاعل عاملاً حاسماً. هنالك صنفان رئيسيان للحركة هما «القريبة» (Proximal) (حركة **باتجاه** جسد المتكلم) و«البعيدة» (Distal) (**في الاتجاه** المعاكس) ويجري تمييزهما ليؤكدا مرة ثانية على القرابة القائمة بين العوامل الكينزية والعوامل البونية غير الشكلية. فالمتكلم نفسه وسياقه المباشر («أنا» أو «نحن» المضمران في «هنا» و«الآن» إضافة إلى صيغة الفعل المضارع) يتمايزان عن جميع العناصر الغريبة عنه كينزياً («هو» و«هم»، الخ.، المضمران في «هناك» و«حين» إضافة إلى صيغة الفعل في الماضي أو المستقبل). وقدَّم «بيردويستل» (1971، ص. 123) التَّمثُّل التخطيطي الخاص بصنفي المؤشر الضميري والمشار إليه في الصفحة التالية.

وقد نبهت دراسة حديثة (Serpieri et al. 1978، أنظر ص. 215 ff أدناه) إلى أن عناصر التأشير في اللغة التي تتعلق بـ «أنا» ـ «هنا» ـ «الآن» تعتبر من بين أكثر المكونات المميزة للخطاب المسرحي، ذلك أن لعلاقات التأشير اللفظي والإيمائي أهمية كبرى بالنسبة إلى سيمياء المسرح. فـ «أ»، أو«أنا» الخاصة



تشيــر الأسهم إلى الحركات البعيدة والقريبة

بالشخصية الدرامية و«هنا أو الآن» الخاصة بسياق الإتصال الدرامي ترتبطان بجسد الممثل وبالسياق المسرحي من خلال مصاحبة الإيماءة التأشيرية للفظ. وفي هذا المعنى تجسد الإيماءة الفاعل الدرامي وعالمه وتؤكد على هويته من خلال جسد حقيقي وفضاء حقيقي. ومن دون المؤشرات الكينزية تبقى اللغة «مثالية» في المسرح وحسب، ومتتاليات لا وجهة لها ـ وبالتالي قضايا «فعلية» غير معللة ـ مثلها مثل الممثل الذي لا يستطيع أن يمتلك أو أن يتحكم بكلامه من دون الاستعانة بالحركات التي «تنسق» ألفاظه

(سترن 1973، ص. 120) لا بل تحددها (كمجرد لجام).

وتتضمن فئة المؤشر الضميري - إذاً، المعيار المرجو لدراسة الرسائل المتعالقة التي تنشىء الخطاب الكلي للعرض. ولكن لا تكون كل إيماءة - لغة تفاعل معينة على المستوى النحوي أو الأصناف النحوية. فبعض ضروب التوتر الكينزي تنطبق على توابع الجملة والفقرة أو اللفظ عامة. فالدور الرئيسي للإيماءة لا سيما في المسرح - يكمن في تعيين **قصدية** (Intentionality) لفظ ما. فقد تستخدم حركة متزامنة لتأكيد أو حتى تحديد **نوع** فعل الكلام الذي يؤديه المتكلم (وبالتالي الشخصية) في لفظه لمقطع من الكلمات، سواء كان سؤالاً، أمراً، طلباً، إثباتاً، إلخ. وقد يكون من الأفضل تسمية مثل هذه الإشارات بالمؤشرات الداخلة في القول (Illocutionary) التي ترتبط، كما تدل على ذلك تسميتها، **بالقوة الداخلة في القول** (Illocutionary force) الخاصة باللغة (أي مقام القصد في اللفظ، أنظر ص. 244 ff أدناه). وهي تستخدم، مثلاً، للتمييز بين أمر جدي وأمر تهكمي وللتأكيد على قوة الطلب أو على درجة الإلزام التي تفرض على المرسل إليه ولتجعل من السؤال فعلاً حقيقياً أكثر منه بلاغياً، وهكذا دواليك.

ومهما اكتسبت مشاركة الفعل الداخل في القول (-Illocution ary act) (الفعل المؤدى في قولنا شيئاً ما لأحدهم) من قوة الاتفاق، فقد يجوز أحياناً أن ينشأ مثل هذا الفعل بواسطة وسائل كينزية فقط. فقد أشار «أوستن» (J.L. Austin) (وقد استمدت نظرية أفعال الكلام منه أصلاً) إلى أنه «يمكننا أن نحذر أو نأمر أو

نعين أو نعطي أو نحتج أو نعتذر بواسطة وسائل غير ـ لفظية وهي تعتبر على الرغم من ذلك «أفعالاً داخلة في القول» (أوستن 1962، ص. 119). ووفقاً للسياق، قد يعادل تسديد الإصبع الأمر «أخرج من الغرفة» أو «أترك هذا الشيء» أو «أغلق الباب»، ومثله قد يفسر هز الكتف «قولاً» بـ «لا فكرة لدي» أو «لا يهمني الأمر»، الخ. وتعتبر هذه الحالات «مركّبات مباني أشكال ـ حركية» واضحة تؤلف شكلاً من الخطاب الذي يستقل عن الكلام ويتشارك معه ذهنياً بالإتفاق وهي تنتمي إلى الأنواع المضادة للإيماءة «التعبيرية» في المسرح.

وتشمل الشواهد المرتبطة بقصد المتكلم ـ المومىء ما تجوز تسميته بالمؤشرات الوِضْعية[17] (Attitudinal) التي لا تعني الفعل المقصود بقدر ما تعني الوِضْعَة المتخذة (تجاه العالم والمرسل إليه والمحتوى الخبري للفظ) أثناء التكلم. فانحناءات الرأس وهزات الإصبع وحركات رموش العين وغيرها تقترب في مواقف اتصالية محددة من تابع الجهات اللسانية التي تعبر بواسطة «عوامل الجهات» مثل «يريد» و«يتوجب» و«يستطيع» و«يمكن» و«يستحيل» التي تُعَيِّن وِضْعَات المتكلم الخبرية. ويفترض على أي تصنيف لأنماط توابع الإيماءة أن ينشأ على أساس أنواع الجهات المستخدمة: ابستمولوجية (معارف)، واعتقادية (إعتقاد)،

---

(17) نعت لـ وِضْعة (Attitude) خاصة بوضعة الجسد أو مظهره في وضع ما (Position).

وأخلاقية Deontic (تحريم/تحليل) وإرادية (Boulomaeic) (إرادة) وغيرها، (بالنسبة إلى هذه المفاهيم انظر ص ص. 177 ff و 293 f أدناه).

وتعود أهمية المؤشرات الوِضْعِيَّة الخاصة في العرض إلى أنها تسمح بإقامة صلات بيشخصية معينة من خلال الدراما (تلاعب «بولونيوس» «الأخلاقي»، مثلاً، بـ «أوفيليا») يقوم الممثلون بتجسيدها كينزياً. وقد علق «برشت» أهمية كبرى على دور الوِضْعَة في الحركة. وكانت **الإيماءة (Geste)** في المسرح الملحمي الوسيلة الرئيسية للتعبيرعن الـ **(Gestus)**[18]. وقد عرفه «برشت» على أنه «الوضعات التي يتخذها الناس تجاه بعضهم البعض عندما يكون لها دلالة اجْتماعية (نمطية)» (برشت 1964، ص. 86). مثل هذا «التعبير الإيمائي المحاكي للصلات الاجتماعية التي تسود بين الناس في حقبة معينة» (ص. 139) اعتبر أساس النقد الاجتماعي الذي مارسه المسرح «البرشتي» ذلك أن «**تواضع الأجساد** الاجتماعي» جرى «تغريبه» بوسائل متعددة بشكل يجعل الحضور مدركاً لبنية الصلة الايديولوجية الممثلة. وقد استمد «برشت» إحدى نماذج تغريب **التواضع الجسدي** من «المسرح الصيني» حيث «يظهر الممثل وهو يراقب حركاته لينجز في ذلك وقع ـ التغريب». (برشت 1964، ص. 139؛ في **التواضع الجسدي**، انظر، باڤيس 1980 a). وكان

---

(18) تواضع جسدين أو أكثر.

تغريب الحركة لغرض النقد الاجتماعي أو لغرض التحليل قد تميز أكثـر في المسرح مـا بعد ـ البـرشتي (كاستعمـال الحركـة المبطأة (Slow motion) أو اللقطات الثابتـة (Freezes) والحركـات المعادة (Repetitious movements) عند «ريتشارد فورمن» حيث يبدو أنـه يفكك الأفعال النمـطية المقـولبة ويحـولها إلى مقـاطع «مؤطـرة» ـ (Framed).

ويمكن تصنيف المؤشرات التأشيرية والقصدية والوِضْعِيَّة عامة كإيماءات شاهدية ترتبط بـالفاعـل المتكلم ـ المتحرك. وغـالباً مـا يفسر الحضور الإيماءات المسرحية في العرض الـدرامي التقليدي كشـاهـد (المعلول بـالعلة) على تعليـل فيـزيـولـوجي أو نفسي أو اجتماعي ما خاص بالشخصية الدرامية، وذلك إلى حـد شكا معـه «جـــونـــاثـــان مـللر» (J. Miller) من الســـذاجــة التـي أوصلت «المشاهدين والنقاد إلى حد المبالغة في تفسير الإيماءات والتعابير وقراءة المعاني في الحركات التي لا يكون لها أي معنى» (1972، ص. 365). وتعتبر هذه المبالغة في التفسير مظهراً من مظاهر مبدأ سميأة العرض عـامة («مـا من شيء ليس له معنى»، كمـا تقدم). وفي الـوقت نفسه تكـون للرسائـل الكينـزيـة مـادتهـا واستقـلالهـا الشكلي حتى في العـروض التي تغلب عليهـا الميميـاء أكثـر من غيرها: ترسيخ أشكال لحركات معادة وتغييرات إيقاعية وتبديـلات سرعة العرض وتثبيت أوضاع وغير ذلك من صيغ كانت تعتبر جزءاً هـاماً من الإعـلام الجمالي في العـرض عبر تـاريخه وكـانت، ولا ريب، سبباً لوجود العروض الغنية «بصرياً» بدءاً بزخارف عربسات

الأقنعة ووصولاً إلى الأشكال الحركية المغناطيسية عند «ميـريديث مونك».

كيف يمكننـا أن نوجـز تمايـز الحركـة المسـرحيـة عن النسق الكينـزي العام؟ من الـواضح أن معـظم توابـع الإيمـاءة النحـويـة والشاهدية في مسرحنا قد نشـأت على أساس تلك التي تسـود في المجتمـع لتصبـح من ثمـة من الممكن التعـرف عليهـا وبـالتـالي لتصبـح «معبـرة». ويمكن أن يؤسس بعض الممثلين والمخـرجين أسـاليب كينـزيـة شخصيـة أو فـرديـة (كـ. «أوليڤييــه» - Olivier و«ادواردو دي فــيــليــبــو» E.de Filippo أو «مــايــرهــولــد» و«غروتوڤسكي»، على سبيـل المثال)؛ كمـا يمكن أن تؤثر بعض الضغـوط الأصلية في بعض العـوامل كـالتوقيت أو حـركـة عبـور - المسرح (قواعد تأدية «الفارْسْ» Farce، مثلاً). ولكنه من الصعب تعيين كودات فرعية كينزيـة عامـة وثابتـة في مسرحنـا. وقد يكـون المسرح الأقرب إلى صياغة قاعدة «كودات ثانوية» عـامة «انـطلاقاً من النسق الكينزي الأساسي يقودنا إلى القول بأن العرض يتضمن مقومات مميزة ومختارة من الحركة الاجتمـاعية مبـالغ فيهـا ومبرزة إلى حد يوحي بأن ذلك يـزيد من «اجتمـاعية» مصـداقيتها. وكمـا أشـار «دانيال ن. ستـرن» «فالممثـل الجيد يستـطيع أن يبـالغ إلى الحد الذي يضفي معه على هذا الجزء من الأداء كله قيمة اتصالية عالية» (1973، ص. 120). إن مبالغة تـوابع المؤشـرات الكينزيـة في تحديد ـ الفـاعل ولفت ـ الانتبـاه وتأكيـد ـ القصد تهـدف إلى دفـع الطاقـة الإبانيـة إلى الحـد الأقصى. ولا شـك في أن صفـة

«المسرحي» عندما ترد ازدراءً إنما تنطبق على أي كان (مدعـو إلى حفلة راقصة، مثلاً) يفتعل لفت الانتباه بتوتر إيمائي ملحوظ.

وأخيراً تكمن إحدى مهام الإيماءة المسرحية الـرئيسية ـ والتي يمكن أن نميزها عن «مصاحبة» كينزية بسيـطة للخطاب العـام في المحادثة اليومية ـ في نقضها المتزامن المباشر لـلألفاظ اللسـانية. ويعتبـر التوتـر الـذي يحصـل بين المـرجـع اللسـاني والاشـارات الكينزية بوجه خاص، مصدراً عاماً لإثارة الضحك (مثل على ذلك في «بـانتظار غـودوت»: «هيا بنـا». (ولكنهما لا يفعـلان). وكمـا يحصل عادة، يكون التعاون بين ضـربي «الخطاب» مـركباً جـدلياً إضافة إلى كونه تثبيتاً آلياً متبادلاً.

إن دراسـة العوامـل الكينزيـة في العرض مـا زالت في مرحلة تمهيـدية، وإنـه لمن المؤمل أن يـولى الموضـوع اهتمامـاً نـظريـاً وعمليـاً في المستقبل. وكمـا حصل مـع «البونيـة» كان للكينـزيـاء ونتـائجها تـأثيرات على النتـاج المسـرحي. فـالمخـرجـون أمثـال «روبــرت ويـلســون» (فـي غـمــزة الأصــم) **(Deafman glance)** و«ريتشارد ششنر» و«إيڤون رانييه» (Y. Rainier) و«ستيف پاكستون» (S. Paxton)، طبقــوا في نتــاجهم رؤىً وطــرقــاً مستعــارة من الكينـزيائيين (انـظر، ستـرن 1973). وأهـم من ذلـك كله تـأسيس معيار فعلي لتحليل مظهر بالغ الأهميـة في الخطاب المسـرحي لم يتطرق إليه من قبل.

المقومات شبه اللسانية

ليس اللفظ اللساني مجرد نتاج لقواعد اللغة الفونولوجية والنحوية والدلالية. وكما تقدم، تعتبر ضوابط السياق وأنواع السلوك المتصل باللغة والمصاحب للفظ أساسية في أي تفسير صحيح من قبل المرسل إليه. وتتصل خصائص المتكلم الصوتية «بتوزيعه» شبه الكينزي للخطاب وتمنحه بالإضافة إلى بنيتها الفونيمية (Phonemic) والنحوية - كبعض العوامل مثل درجة (Pitch) الصوت وعلوه (Loudness) وسرعته (Tempo) وجرسه (Timbre) والأصوات غير اللفظية - التي تعرف بالمقومات شبه **اللسانية** (أو الفوتقطيعية Suprasegmental). وتقدم مثل هذه المقومات إعلاماً أساسياً بالنسبة إلى حالة المتكلم ومقاصده ووضعاته وتفيد بالإضافة إلى ذلك (مقرونة مع العوامل الكينزية) في تمييز فعل الكلام: «إستخدام اللغة الملفوظة في المحادثة، كما أشار «د. آبركرومبي» (D. Abercrombie)، «لا يفهم بشكل سليم إلا عندما تؤخذ العناصر شبه اللسانية في الاعتبار» (1968، ص. 55).

«فالنغمة» (Tone) عند «كاوزان» تحتوي على نطاق واسع من الصفات غير الصوتية التي يمكن أن تحلل وتصنف وتقاس. ففي بحث وضع فيه «جورج ل. تراغر» (Georges L. Trager) الأسس الفعلية للدراسات شبه اللسانية (1958)، استطاع أن يعين ثلاثة أصناف رئيسية للمقوم الصوتي وهي «جهاز الصوت» (Voice set) (خلفية الخصائص الصوتية الناتجة عن عوامل فيزيولوجية كالجنس والسن والبنية الجسدية وغير ذلك) و«خصائص الصوت» (درجاته

وتحكم الشفة وتحكم فتحة الحنجرة وتحكم الإيقاع وتحكم النطق والسرعة والرنين الخ)، و«تفعيل الأصوات» (Vocalizations) (الأصوات المرسلة فعلاً) التي تحلل بدورها إلى «مُشَخِّصات صوتية» (Vocal characterizers) (كالضحك والتثاؤب وغير ذلك) و«مؤهلات صوتية» (Vocal qualifiers) (القوة وعلو الدرجة والمدى) و«الفواصل الصوتية» (Vocal segregates) (أصوات مميزة خارج ـ الألافيظ مثل «أوهْ ـ هُوْهْ و«شِشْ»، إلخ) وقد جرت عدة محاولات لتقسيم الرصيد شبه اللساني إلى أصناف وصفية أبرزت وبالرغم من اختلافها، عدد العناصر الكثيرة وتمايزها عندما ينظر إليها على أنها عرضية ولا يمكن بالتالي تحليلها.

وقد أوحت الدراسات في العقدين الأخيرين بأن السلوك شبه اللساني ـ كالسلوك اللساني والكينزي ـ يكتسب بالتعلم وبالتالي فإنه ينتج عن ثقافة خاصة، مما سمح بإمكانية تفسير نطاق نشاط المتكلم الصوتي وتوابعه السيميائية إلى حد معين: وفي المقام الأول تقوم الخصائص الصوتية كالسرعة وتحكم النطق وتحكم الإيقاع بالإضافة إلى المدى وإدخال السكتات، بدور حاسم في «ترقيم»(*) الكلام أي تعليم حَدّي بداية ونهاية اللفظ وتأكيد تعابير خاصة في نقاط مختلفة منه وتقطيعه إلى وحدات إعلامية طيعة»، الخ (لايونز 1977، ص. 65). وكما حصل بالنسبة إلى المؤشرات الكينزية وأشكال التوتر يساعد توجيه المتكلم شبه اللساني للفظه

(*) في الكتابة: استخدام النقطة أو الفاصلة.

نفسه المستمع على تتبع وتقبل خطابه عبر تعيينه لـوحدات نحـوية داخلة في القول أو خبرية وضبط تدفق الإعلام الدلالي وتغيير مثول المحتـوى في شكل يتفق ونسبـة الإنتبـاه المـطلوب ونـوعـه وغيـر ذلك.

وقـد اهتمت أكثـر البحـوث التي تنـاولت تـوابـع المقـومـات الصـوتية بتلك التي تـوافق على تسميتهـا بـالقـدرات «التعبيـريـة» (Expressive) و«الانـفـعـالـيـة» (Emotive) أو «الـتـجـويـد» (Modulating). فالمؤهلات كعلو الدرجة والقـوة جرى اعتبـارها، مثلها مثل تفعيل الأصوات كـالضحك والبكـاء والصياح والهمس، كشواهد على حالة المتكلم الانفعـالية أو النفسيـة وكشواهـد على «تلوين المـوقف» (لايونـز 1977، ص. 65) الـذي يعيـره للغتـه. وتعتبـر اختبـارات (داڤيتـز، ج. ل.) المتعلقـة بـدلالات التضمن الانفعالية للخصائص الصوتية مفيدة في هذا المجال: وجد ثمانيـة انفعـالات يتشارك فيهـا المختبرون بـالإضافـة إلى تراكيب خـاصة بمقومات الصوت: علو الصوت وعلو الدرجة والجـرس «المتوسط البواق» ودرجة السرعة المتـوسطة والإيقـاع المنتظم تـراكب لتدل بـالتضمن على «الفرح»، الـخ. (أنظر الجـدول ص 127). ويؤكـد بحث من هـذا النـوع على أن عبـارتي «تعبيـري» و«انفعـالي» الوصفيتين لا تتساوقـان مع عبـارتي «اعتباطي» و«محض شخصي» ذلـك أن التعبير عن المـواقف والمشاعـر يظهـر أنه يكـون محدد ـ القـاعدة (مكـوّداً) عندمـا يكون اختيـار المؤشرات الصـوتية معنيـاً بذلك.

(Feeling) الإحساس	(Loudness) علو الصوت	(Pitch) درجة الصوت	(Timbre) الجرس	(Rate) معدل السرعة	(Inflection) تغيير ارتفاع الصوت	(Rhythm) الإيقاع	(Enunciation) التلفظ
الحنان	خفيض	خميضة	رنان	بطيئة	ثابت يعلو قليلاً	منتظم	متلعثم
الغضب	عـالٍ	عالية	مبوقاً	سريعة	صاعد وهابط غير منتظم	غير منتظم	خاطف
الضجر	من المعتدل إلى الخفيض	من المعتدلة إلى الخفيصة	رنان معتدل	بطيئة معتدلة	رتيب أو هابط تدريجياً	–	متلعثم إلى حد ما
الابتهاج	عال معتدل	عالية معتدلة	مبوقاً بإعتدال	سريعة معتدلة	صاعد وهابط: صاعد على العموم	منتظم	–
نفاذ الصبر	عادي	من عادية إلى عالية معتدلة	رنان معتدل	سريعة معتدلة	صعود طفيف	–	خاطف إلى حد ما
الفرح	عالٍ	عالية	رنان معتدل	سريعة	صاعد	منتظم	–
الحزن	خفيض	خفيضة	رنان	بطيئة	هابط	سكتات غير منتظمة	متلعثم
الرضى	عادي	عادية	رنان إلى حد ما	عادية	صاعد طفيف	منتظم	متلعثم إلى حد ما

تشارُك الإنفعالات والمقومات شبه اللسانية (عن دافيتز 1964Davitz).

وتشكل المقومات شبه اللسانية احدى أهم المواضيع القديمة لفن الممثل. فقواعد الخطابة أو الإلقاء الفعلي تتحكم عملياً «بالترقيم» الصوتي (ضبط النطق والدرجة والسرعة والعلو والرنين وتحكم الإيقاع، الخ). فالقدرة على التحكم بتدفق الإعلام وخطاب المقطع بطريقة ما للحصول على أقصى مستويات الإنتباه والفهم لدى المستمع تعتبر من أهم توابع الممثل. فالتدريب على النطق والتنفس (وبالتالي التدريب على السرعة والتحكم بالإيقاع) و«القذف» (Projection)، أي إنجاز المقطع المسموع من غير أن يقترن «بالزعق» (Shouting)، الذي يخضع له الممثل يشكل مجموعة من القواعد الثانوية شبه اللسانية الإلزامية تقريباً والخاصة بهذا الفن.

وقد نشأت في الوقت نفسه طرق «تشخيص» بواسطة الأمزجة الصوتية الفردية كالطريقة التي وضعها «ستانسلافسكي» والتي تستند إلى توابع الأصوات غير ـ العروضية «التعبيرية» المخصصة لتزيد من درجة درامية المعلومة الناتجة عن اللفظ كونه شاهداً على مواقف أو انفعالات معللة من قبل الشخصية الدرامية. ففي دراسة شهيرة في توابع اللغة وصف «رومان جاكوبسون» تعدد وجوه التعبير في تدريب ـ «ستانسلافسكي» للممثل في «مسرح موسكو للفنون» الذي يسمح بتصور نطاق واسع من الدلالات الإنفعالية بالتضمن وذلك من خلال التنوع شبه اللساني وحده وبصرف النظر عن المحتوى الدلالي الظاهر للفظ.

[قال] لي إن المخرج طلب منه في إحدى الجلسات أن

يؤدي خمس عشرة رسالة مختلفة انطلاقاً من عبارة «**سيغودنييه فيسروم**»(*)، «هذا المساء»، من خلال تنويع لونها التعبيري. وإنّه أدى في نهاية المطاف أربعين موقفاً إنفعالياً مرسلاً العبارة المذكورة بطريقة تنسجم مع كل موقف من هذه المواقف ممّا سمح للمشاهدين بالتعرف عليها استناداً إلى تنويعات الصياغة الصوتية للكلمتين ذاتهما. (جاكوبسون 1960، ص. 354).

هنا، تظهر أهمية تأويل تنويعات الصوت. إن لفظ الممثل لبيت ما أو لكلمة يمكن أن يؤثر بشكل ملحوظ في تأويل الحضور لما يحمله من دلالات دارمية: «ومن الممكن»، كما أشار «جوناثان ميللر» «أداء الأبيات المخصصة لهملت بمئة طريقة مختلفة تتفق كلها مع الإرجاعات الدلالية الأساسية الموجودة في النص» (1972، ص. 362). وكما يحصل بالنسبة إلى السلوك الكينزي في المسرح، تنتج «التعبيرية» الخاصة بالتلفظ المسرحي عن اختيار المقومات التي جعلتها الكودة شبه اللسانية العامة ملائمة للإتصال والمبالغة فيها. فالممثل الكفؤ يمكنه أن يعتمد على رصيد واسع النطاق من تلاوين الشواهد الصوتية النمطية المقولبة من النوع «البيرسي» ـ النطق المتلعثم كشاهد (المعلول بالعلة) على «السكر» (ملاحظة: النمط المقولب لـ «سكران

(*) بالروسية.

المسرح») أو مجموعة الصوت وخصائصه «المخنثة» كتأشيرات على اللواطية، الخ ـ وصولاً إلى فوارق تلوين المواقف الدقيقة التي تلتقطها «الأذن» المدربة لتسمح له من ثمة بتأكيد ميزاتها الملائمة.

فالفعاليات الصوتية التي لا يمليها نسق اللغة الفونولوجي والتي يتبناها الممثل تحمل مثلها مثل المعلومات الدرامية (المتصلة بالشخصية)، درجة عالية من إعلام ـ الإشارة الجمالي. ولنأخذ، على سبيل المثال، أهمية التحكم الجيد برنين جرس الأداء عند ممثل كـ «جون غيلغود» (J. Gielgud) أو «تشارلز لوتن» (Ch. Laughton) وما ينتج عنه من متعة. فلمثل إعلام ـ الإشارة هذا، علاوة على ذلك، فعل شد الانتباه إلى قماشة الكلام المادية كحدث صوتي. ولتنويعات درجة الصوت وتغييرات السرعة وتفعيل الأصوات الناعمة أو الخشنة والطقطقات وتردد الأحرف والإيقاعات الفجائية التقلب أو المجودة، دور ينفصل تماماً عن دور الترقيم أو التجويد هو التنويع في تقديم المادة اللسانية نفسها بالنسبة إلى انتباه المستمع. إن البلورة شبه اللسانية للرسالة تمكننا من إنشاء فضاء صوتي.

الأنساق الأخرى والتكويد عبر ـ الأنساق *(Transcodification)* وكودات الممثل

قد يتعذر علينا أن نعالج بالتفصيل التوابع النحوية والسيميائية

لكل نسق مساهم على حدة. فبعض المكونات كالماكياج والزي لها أدوار مميزة وبارزة وشاهدية (نمطية مقولبة في أكثر الأحيان) (أنظر، بوغاتيريف 1938 b) وتحكمها قواعد قوية كالجنس وغيره (لنلاحظ، على سبيل المثال، دقة الاختيار وضوابط التراكب في لباس «**الكوميديا دل آرتي**» أو في أزياء كوميديا عصر «الإصلاح» (Restoraion)[19].

فمن بين الأنساق «التقنية» قد تكون الإضاءة المسرحية موضوع استقصاء الأوفر حظاً في المستقبل إذ أنها تشكل وسيلة رئيسية من بين الوسائل الأخرى التي تقوم بخلق الفضاء الفعلي من الفضاء المسرحي منذ أن «ابتكر «آدولف آپيا» تقليداً جوهرياً. فقد استبدل خداع الأشكال الشفافة المرسومة بإيهام الفضاء المبني على أساس تغيرات الأشكال التي توفرها الإضاءة الموجهة والمضبوطة لبنى «نجار ـ المسرح» الزائلة» (Simonson 1932، ص. 34). وقد اعتبر «آپيا» أن وظيفة الإضاءة الرئيسية تقوم عى **تحديد** (وبالتالي إبانة) الأشكال في الفضاء. وفي وقت متأخر بلور «ريتشارد پيلبرو» (R. Pilbrow) (1970، ص. 14 ff) كودة أولية تربط علاقة أربعة توابع («اختيار الرؤية، Selective visibility» و«كشف الشكل ـ تحديد «آپيا»، ـ Revelation of form» و«التأليف، Composition» و«المزاج، Mood») بأربع خصائص ضوئية يمكن تراكبها وضبطها («القوة، Intensity» و«اللون،

(19) عصر إعادة الملكية إلى انكلترا القرن السابع عشر.

«Colour» و«التوزيع، Distribution» و«الحركة، Movement»).

وفيما يتعلق بالتعاون ما بين الكودات المختلفة والأنساق على إنتاج النص يبرز اعتباران عبر نسقين: **تشكيل المحتوى الدلالي** بواسطة أنواع مختلفة للإشارة؛ **تماسك الخطاب المسرحي** الدلالي والأسلوبي في نموه الزمني. فوحدة النص التي تعبر مستوياته البونية والكينزية والمسرحية واللسانية ومستوى الزي وغيره تخضع لظاهرة **تكويد عبر ـ الأنساق** إلى حد كبير، حيث يمكن أن يترجم «بيت» Bit إعلام دلالي ما من نسق إلى آخر أو أن يزود بأنواع مختلفة من الإشارات في آن واحد (أنظر، «قابلية تحول العلامة»، ص 22 - 28). وكذلك ينتج تماسك العرض الزمني عن متانة «البيتات» الإعلامية الدلالية المتتالية (وبالتالي عن منطق الدراما؛ انظر الفصل 4) وعن تنظيم تجانس إعلام ـ الإشارة في عينات متلاحمة في المكان والزمان معاً (في تماسك نص العرض، أنظر، دي مارينيس 1978).

في المسرح المعاصر، تقع مسؤولية تماسك العرض الدلالي والأسلوبي الجوهرية على عاتق المخرج. ومن الواضح في الوقت نفسه، أن توحيد الرسائل غير ـ المتشاكلة من النوع الذي سبق أن أشرنا إليه ـ الكينزي والبوني «غير الشكلي» و«اللساني» و«شبه اللساني»، الخ ـ يخضع إلى حد كبير **للممثل** في دوره كمرسل ـ رئيس متعدد القنوات. فبالإضافة إلى سيطرته على الكودات النوعية والكودات الفرعية المرتبطة بكل نسق، يفرض الممثل الكودات الفرعية **التمثيلية المسرحية** التي تنظم أداءه ككل وتنظم

بالتالي جمعه للرسائل في خطاب. فالممثل في هذا المعنى هو الفاعل الرئيسي للتكويد المسرحي عبر ـ الأنساق.

ويمكن للكودات الفرعية التمثيلية المسرحية أن تصنف عموماً (كضابطة لعرض «الفارس» (Farce) و«الكوميديا الرومنطيقية» و«الميلودراما» و«الوست أند ثرللر»، الخ.) ووطنياً (قارن بين ضروب تمثيل التراجيديا في فرنسا والولايات المتحدة، على سبيل المثال، يقدم «بيردويستل» مقارنة مفيدة بين الممثلين الفرنسيين والأميركيين تتمحور حول نسبة تأكيد الحركة والكلام؛ (1971، ص ص. 54 ff). وتاريخياً (تحمل أساليب التمثيل مؤشرات «الحقبة» التي صنعت الأفلام المبكرة لكبار الممثلين والممثلات ـ برنهاردت Bernhardt et al. وغيرها ـ وتبدو غير طبيعية أو مغالية) أو من حيث مزاج الأداء الفردي (المرتبط بمدرسة خاصة ـ «كالكوميديا الفرنسية ـ Comédie Française»، أو «ستوديو الممثلين ـ Actors' Studio»، أو «مختبر غروتوفسكي للمسرح»، مثلاً ـ أو المرتبط بشخص الممثل الذي يشكل طابع «أوليفييه ـ Olivier» في جمع تكلف الصوت والوقفة والحركة، أو أسلوب «ديوزين ـ Dusean»).

تكون العلاقة بين هذه الأصناف مائعة، فلا يستغرب، على سبيل المثال، أن يتحول تمثيل فرد إلى أسلوب خاص بجيل كامل من الممثلين عندما يكون قد ترسخ في أداء ممثل رئيسي. وقد أوضح «ستانسلافسكي» هذه العملية في نادرة شهيرة:

ذهب أحد الأساتذة في مدرسة درامية أبعد مما فعله المشاهد إثر عرض قصير من نتاج أحد الطلاب واحتدّ قائلاً: «أنتم أناس لا تهزون رؤوسكم مطلقاً. من يعبر واثقاً من نفسه يهز رأسه». هزة الرأس ترتبط برواية من تأليفه. فالممثل الممتاز الذي حظي بنجاح كبير وصار الكثيرون يقلدونه تعتري سلوكه، ولسوء الحظ، عادة كريهة هي عادة هز الرأس. جميع الذين يقلدونه... عوض أن يكتسبوا خصاله الجيدة، التي يصعب اكتسابها من الآخر، ينتقلون إلى نسخ عيوبه - عادة هز الرأس هذه - التي يسهل اكتسابها. (عن بوغاتيريف b 1938، ص ص. 45 - 46).

ولا يفترض أن يوحي ذلك بأن يكون الممثل عبداً لقوانين راسخة: بل عكس ذلك، فالممثل الجيد يجمع باستمرار بين احترام - الكودة (Code-observing) وكسر - الكودة (Code-breaking) ووضع - الكودة (Code- making) وبشكل يسمح له بالتأكيد على أسلوبه الشخصي و«قراءته» الشخصية للمسرحية؛ أنواع التكويد المحددة ودرجاته المستخدمة في التمثيل ما زالت بالرغم من ذلك حقلاً لم يستكشف بعد: فالعرض الناتج سواء كان محدداً سلفاً على نطاق واسع أو مجدداً إلى حد كبير يؤلف خطاباً ذاتي الإنعكاس حاملاً للإعلام الثابت - حتى في أكثر الضروب «محاكاة» وحيث يحاول الممثل أن يتعين ذاتياً كلياً في الشخصية الممثلة، كما يحصل مع التقليد الستانسلافسكي - «هذا

تمثيـل». وغالبـاً ما يكـون المؤدي أكمد على نحـو مـا، عـارضـاً لاستراتيجياته التمثيلية الحقيقية كشاهـد على تفننه. ففي المسـرح البـرشتي حيث «لا يجيـز الممثـل لنفسـه بـأن يتحـول كليـاً إلى الشخصية الموضـوعة فـوق المسرح. فهـو يمثل» (بـرشت 1964، ص. 137) يجـري تنبيـه الحضــور بشكـل دائم إلى تقنيـة ـ دور المسافة فتبلغ ذاتية انعكاس التمثيل ذروتها.

وغالباً ما يكون هنالك مصادر أخرى تجعل أداء الممثل أكمـد أو «ملوثـاً»، ولا سيمـا في مسـرح كمسـرحنـا تكـون السيـادة فيـه لأسماء «المشاهير». فقد يتمكن الممثـل الفرد كصـورة معروفـة أو «كشخصية» عادة من تحميل العرض دلالات تضمنية خارجـة على النص تقوم بدور هـام على مستوى فـك كودتـه من قبل الجمهـور (فحضور «أوليفييه» وحده، مثلاً، في «تاجر البنـدقية» يؤثـر بشكل أساسي في الإعلام الجمالي الذي يستنتجه المعجبون من العرض ذلـك أن دلالة امتيـاز «الممثل الكبيـر» الضمنية قـد استوت مسبقـاً). وإضافة إلى ذلك يحمل الممثل المعروف عرضه تاريخاً «بينصيـاً» يـدفع الحضـور للمقارنـة بينه وبين عـروض سـابقـة ويشـد انتبـاه المشاهد بـالتالي إلى ميـزات أداء الممثل الفـردي (المشتركـة بين عـروضه كـافة). وقـد يكون من العبث إلغـاء مثل هـذه العـوامـل الخارجة ـ على ـ النص واعتبارها عـرضية أو غيـر سيميائيـة: ليس من النادر أن يكون «المعنى» الأولي لتمثيـل ما تجـاه الحضور هـو الحضـور الحقيقي لمؤدٍ مفضـل (أي أن نص العـرض يصبـح «حاملاً» للممثل وليس بالعكس).

الكفاءة (Competence) المسرحية:
الإطار (frame) والاتفاق ودور الحضور

الإطار المسرحي:

اتفاقات التعامل *(Transaction)* والتفاعل *(Interaction)*

قد يكون من الممكن فهم العروض حصراً استناداً إلى الكفاءة المسرحية وحدها التي يتقاسمها المؤدون والمشاهدون على نحو ما بما فيها من تآلف مع أنواع الكودات والكودات الفرعية التي تناولها البحث. ولكنه يفترض أن تكون هنالك كفاءة ذهنية يتمتع بها الحضور قبل أن يبدأ بفك كودة النص بالشكل المناسب: إنها قدرته على التعرف على العرض كذلك. فالأحداث المسرحية تتميز عن أحداث أخرى استناداً إلى بعض المبادىء التنظيمية والمعرفية التي يفترض تعلمها مثلما تعلم جميع القواعد الثقافية.

كيف يحدد المشاركون في التعامل المسرحي موقفهم فيجمعون على الشروط التي قام على أساسها دون اللجوء إلى تعليلات صريحة؟ يقوم تحديد النشاط المسرحي وغيره من النشاطات استناداً إلى مصطلحات بعض علماء الاجتماع مثل «غريغوري بايتسون» (G. Bateson) و«ايرفنغ غوفمن» (E. Goffman) على أساس تحديد الإطار الذي يضع المشاركون فيه الحدث (بايتسون 1972؛ غوفمن 1974). فالأطر بُنى مفهومية أو معرفية تحدد المدى الذي يستخدمه المشاركون والمراقبون من أجل نسب المعنى إلى «جزء» من سلوك ما، وتكون صادرة عن

المبادىء الثقافية التي يجري تنظيم الحدث بواسطتها: «بعد أن يتفاهم الأفراد حول ما يحدث ويعملون على نحو يتناسب مع هذا التفاهم فيجدون أن العالم يسير على نحو يدعم فيه هذا التناسب. أطلق على هذه المقدمات التنظيمية ـ المدعومة في الفكر والنشاط معاً ـ تسمية «إطار النشاط»» (Frame of activity) (غوفمن 1974، ص. 247).

فالإطار المسرحي يكون بالفعل نتيجة مجموعة اتفاقات تعاملية تحكم توقعات المشاركين وفهمهم لطبيعة الوقائع التي يشملها العرض. فمن يقصد المسرح يتوجب عليه أن يقبل، بالنسبة إلى التمثيليات الدرامية على الأقل، بأنه هنالك واقع خيالي جديد سوف يمثله أفراد جرى اختيارهم كمؤدين وأن دوره تجاه هذا الواقع الممثل هو دور «المتفرج» صاحب الامتياز ـ «يقوم التفاهم الرئيسي على أساس كون الحضور لا يحقّ له أن يشارك مباشرة في الفعل الدرامي الواقع على المسرح ولا أن يجبر على ذلك» (غوفمن 1974، ص. 125). فبواسطة هذا التحديد الضابط يمكن التمييز بين دور الممثلين ودور «المتفرجين» وكذلك بواسطته تترسخ مستويات الواقع (الدرامي ضد المسرحي) بالاتفاق، وهذا ما يمكن اعتباره بديهة أساسية من بديهيات الإطار المسرحي.

وعلى أساس هذا التفاهم يستطيع المؤدون أن يتفاعلوا في المسرح على نحو جلي في الظاهر تجاه الحضور وتجاه ما يفعلون، بحيث لا يجد الحاضرون أنفسهم صعوبة في تعيين أي

من العناصر ينتمي إلى التمثيل وأي منها ينتمي إلى السياق المسرحي الذي جرى إلغاؤه كي لا يتوقع بالتالي أن يتورط في التفاعل مباشرة. هذا الشرح المعرفي الصارم يكون عادة مدعوماً بفضاء رمزي أو بمؤشرات حد زمني أو بأي «وضع بين مزدوجين» ـ المسرح نفسه، والتحكم بالإضاءة، والستارة والضرب بالمصفقات الخشبية (كما يحصل في المسرح الصيني)، الخ - مما يضفي تعييناً دقيقاً لما يشمله الإطار وما لا يشمله في المكان وفي الزمان.

وبعد أن يجري تقديم الأساس الإتفاقي للإطار تعلق الأهمية الكبرى على رغبة الحضور في «إغفال» (Disattend) الأحداث التي لا يشملها الإطار في الاتفاق: وهذا ما يطلق عليه «غوفمن» (1974، ص. 201 ff) تسمية «خارج ـ إطار ـ النشاط» (Out- of-frame activity). قد تنشأ في مسار العرض أنواع «تشويش» مختلفة خارجة عن النص مما يستدعي إغفالها أو التسامح تجاهها (وصول متأخر، سوء توظيف للفريق، نسيان الممثلين لمقاطع في الحوار)، وبالإضافة إلى ذلك، يمكن لبعض النشاطات المسموح بها، على الرغم من أنها لا تساهم في التمثيل أصلاً، أن تأخذ مكانها في المسرح ليسقطها المتفرج من حسابه في حينه (كدخول وخروج عمال المسرح أثناء تغيير الديكورات). ولكن ذلك لا يعني أن الأحداث التي جرى إسقاطها من حساب العرض - كنشاط المشاهدين ـ لا تملك أية قيمة سيميائية (إنها تظهر الفرق بين أن يكون مسموحاً لأحدهم برؤية عمال المسرح وأن يكون

المشاهدون كلهم يأكلون «البوشار» بطريقة مشوشة) بل يعني أنه يجري اعتبار كونها تنتمي إلى مستوى فعل مغاير. في العروض الطبيعية يكون عامل «الإغفال» هذا أضعف ذلك أن «موثوقية» (Authenticity) المحاكاة تكون من بين طموحاتها، ويكون أقوى في أشكال المسرح الرمزية الصريحة كالمسرح الصيني:

> غالباً ما يجد المتفرجون الأوروبيون أنفسهم منزعجين عندما يفاجأون بالخدم في ملابسهم العادية يروحون ويجيئون فوق المسرح في العروض الصينية؛ ولكنه يبدو أنه يكفي أن يكون لباس خدم المسرح غير مسرحي كي يتمكن الجمهور المتمرس من إلغاء صلة حضورهم بالموضوع الأساسي مثلما يحصل عندنا عندما يدخل الحاجب ليوصل الناس إلى مقاعدها الواقعة على خط نظرنا. (لانغر 1953، ص. 324).

هنالك بالطبع حدود لطواعية إتفاق الإغفال. فليس من المستحب اليوم أن يكون مؤدو التمثيليات الدرامية أو متفرجوها مهيئين بشكل مرضي للتقليل من أهمية انتهاك الموتورين ومشاركتهم الصوتية وتفجر العنف الفعلي الذي عرفه مسرح عصر «الإصلاح» بشكل مرضي (أشبه بالحوادث التي تميز أنواع عروضنا الحالية كمباريات القدم وحفلات «الروك» برغم أنه يجري إغفالها). ويمكن أن نعلل تسامح المشاهدين تجاه «التشويش» الصادر عن العرض كأخطاء الممثلين مثلاً، وبشكل عام، كتعبير جلي عن شيء حقيقي مقابل شيء مزيف، كتعلثم

المؤدي ـ السكران، نظراً لقدرة مثل هذه الوقائع على كسر الإطار بشكل نهائي.

فالإتفاقات التعاملية تملك القوة الكافية لصيانة الإطار من أي التباس حقيقي (أي أن جميع الحاضرين يكونون على بينة مما يجري تقريباً). أخطاء التأطير الفادحة ـ خطأ اعتبار عرض ما كجزء من نشاط حياتي ـ واقعي وعفوي ـ تكون أقل شيوعاً في المسرح مما تكون عليه في دراما وسائل الاتصال الجماهيرية الشعبية (مثال على ذلك، في الزهور والملابس التي أرسلت إلى الستوديو إثر «ميلاد» أوبرا الحياة المنزلية (Soap opera) في التلفزيون والراديو)، نظراً لوضوح المؤشرات الإتفاقية فيه أكثر من غيره. فرواية المشاهد راعي البقر الذي أطلق النار على النذل في المسرحية رواية مشكوك في صحتها كلياً (على الرغم من أن «غوفمن» (1974، ص. 363) أورد تقريراً عن حالة فعلية لمشاهد «فرجيني» سكران أطلق النار على «شيطان» تمثل في مجرد دمية).

ويمكننا القول بصورة عامة أن دور «تحديد مقام» العرض يناط القيام به باتفاقات راسخة وغير ملحوظة تستخدم «كوسائل من أجل الحصول على تنسيق للسلوك الاجتماعي من دون اللجوء إلى إجراء اتفاق معلن أو ضمني» (بورنز 1972، ص. 40). يستوي مقام العرض الرمزي أو التمثيلي بالتسليم به أكثر مما يستوي بتعهد توفيره. وعلى الرغم من ذلك، يوجد صنف اتفاقات تعاملية (المؤدي ـ المتفرج) يحتاج إلى تحديد بيِّن لما يجري على

المسـرح. وقـد حـدَّدت «بـورنـز» (1972) مثـل هـذه الاتفـاقـات بـ «الخطابية» (Rhetorical)، ولكنه قد يكون من الأفضل تسميتهـا بـ «التمثيليـة» (Presentational)، لأنهـا تعمـل «كـوسـائـل يقتنـع المشـاهدون معهـا بقبول الشخصيـات والمـواقف في صـلاحيتهـا الزائلة التي لا تتجاوز حدود المسرح» (بورنز 1972، ص. 31).

تشمل الحيل الاتفاقية التمثيلية البرولـوج (التوطئـة) والابيلوج (الخـاتمـة) والمشهـد الاستهـلالي (استخـدم مـراراً من قبـل «بن جونسون» وشكسبير في **ترويض المرأة السليط**) والتمثيل ـ داخـل ـ التمثيل والتفرد بالتوجه إلى المشاهدين. هذه الأشكـال المتعمدة و«الجريئة» الخاصة باقتناع المشاهدين ـ الممثـل تكون في الـواقع تـوابـع **دراميـة ومسـرحيـة مـا ورائيـة** (انـظر، Abel 1963؛ Calderwood 1969) كـونها تشـد الانتباه إلى الـوقائـع المسـرحيـة والـدراميـة والمقـام التخيلي للشخصيـات والتعـامـل المسـرحي المحض (في توسلها تسامح المشاهدين مثـلاً) وغير ذلـك. وتبدو كأنها حالات «كسر للإطار» لأنها تتطلب من الممثل أن يتوقف عن أداء دوره، وتسلِّم بحضور الجمهور، ولكنهـا تعتبر عمليـاً وسائـل يجوز استخدامهـا من أجل تثبيت الإطـار عبر تـركيزهـا على زيف التمثيل المحض.

في مسرح «عصر النهضة» حيث كانت الاتفاقات التمثيليـة قد بلغت درجـة من الغنى والتبلور، كـانت وظيفـة البـرولـوجـات والمشاهد الاستهـلالية والتفـرد بالتـوجه المبـاشر احتفـالية وبنـائية صـارمة أكثـر منها تفسيـرية، ذلـك أن قوانين المسـرح كـانت قـد

تـرسخت في شكـل كـافٍ يسمـح بـاستعمـال الإطــار المســرحي الضمني. أما في القرون الـوسطى فقـد اختلف الأمر بـالنسبة إلى عــروض الشــارع كــالتمثيليــات الأخـــلاقيـــة (Morality plays) والفـواصل التمثيليـة (Interludes) حيث كان التمييـز بين الـواقـع الممثل والواقع الجاري يحتاج إلى تعاقد جدي يهـدف إلى تعيين العرض من دون التباس: «هكذا نجد أن الكتاب المسرحيين منـذ القـدم يتعاملون مـع مسـألـة تحـديـد التمثيـل المســرحي كتمثيـل مسـرحي وذلك بفصله عن مجـرى الحياة العـادية بـطريقـة تعـادل الإعلان» (بورنز 1972، ص. 41).

فإذا كانت الاتفاقات التمثيليـة تخضع لـرغبة المشـاهدين في إغفال مؤثرات كسر الإطار الظاهرة للتفـرد بالتـوجه المبـاشر، فـإن ذلـك يستـدعي درجـة من الـطواعيـة في قـراءة تفـاعـل المؤدي - المؤدي في المسرح كنموذج للتواصل الاجتمـاعي وجهاً - لـوجه. هنـا يبرز مجمـوع ما يمكن تسميتـه بالإتفـاقات التفـاعليـة التي لا تنطبق على تعامل الممثل - المشاهدين بقدر ما تنـطبق على تبادل الممثل - الممثل في المســرح. إن ما يحصــل في تمثيل الاتصـال البيشخصي في المسرح «ينحرف بشكـل جذري منسق عن أصـل يمكن تخيله» (غـوفمن 1974، ص. 145) لينـظـر إليـه المشـاهـد كتصوير «ايقوني» مقبول للقاء الاجتماعي لا يستقيم إلا على قاعدة تعويض أو «تصحيح» جـديـر بـاهتمــامـه.

ويجـري تنظيم التبـادل الحواري في الـدراما أولاً في صـورة مرتبة منضبطة جداً غريبة تماماً بالمقارنة مع انعدام تنظيم التعـاطي

في التواصل الاجتماعي. يعمل التبادل عادة على أساس تناوب الأدوار بشكل صريح من دون أن يقاطع الواحد الآخر نسبياً وذلك بالتركيز على متكلم واحد كل مرّة. تكون الجمل تامة نحوياً وتلفظ في أغلب الأحيان دفقاً ويجري تعليم وحدات أكبر في تماسك دلالي تجهله المحادثة المرتجلة ويؤلف قاعدة التبادل. ويصل الافتراض في كتابة أو تأليف الحوار إلى حد لا تطرح معه الانحرافات المطلقة عن قواعد الخطاب في الحياة اليومية مشكلة «الأمانة» إلا في المسرح الطبيعي، كما يحصل في التفرد «الأعمى» بالكلام غير المسموع (الذي لا يوجه إلى أي كان خصيصاً ويسمعه المشاهدون وحدهم) (حول خطاب «الحياة اليومية» ضد الخطاب الدرامي، انظر ص. 275 ff).

أضف إلى ذلك أنه يصعب أن يكون التفاعل المسرحي من وجه - إلى - وجه صحيحاً على الدوام، ذلك أنه من الضروري تمكين المشاهد من رؤية تعابير الوجه كلها كونه صاحب حق في ذلك: «التفاعل اللفظي يكون طليقاً لجهة إلبيئة؛ لا يواجه المشاركان واحدهما الآخر مباشرة، أو عبر الدائرة المتاحة(عندما يكون هناك أكثر من مشاركين)، ولكنهم يشغلون زاوية مفتوحة لجهة المشاهدين مما يسمح له بمتابعة اللقاء من داخله» (غوفمن 1974، ص. 140). فللمرة الثانية يفترض أن «يصحح» المشاهد أوضاع الممثلين الحالية ليتمكن من تفسير كون صلتهم صلة احتكاك مباشر للعين وصلة لقاء بالمواجهة: هنا لا بد من تزويد «معجم الممثل لتعيين الموضع المسرحي» بأدوات ثانوية

مساعدة: الحيلة المعروفة «بالغش» تسمح للممثل بأن يفتل جسده مبتعداً عن المشاهدين فيما يحافظ رأسه على الزاوية المواجهة له، وهذا ما يسمح برؤية ردّ أفعال الوجه فيما يحافظ على وضع الجسم القويم للتبادل اللفظي (انظر، كاميرون وهوفمن 1974، ص. 330 ff).

ونظراً للأهمية البالغة التي تتمتع بها القواعد الاتفاقية على مستويات التعامل والتفاعل، يبدو من الواضح أن مصداقية التمثيل وموثوقيته لا تحتهما أمانة «إيقونية» وحسب بل يحتمهما ما تقره قوانين العرض الراسخة. ويمكننا عامة أن نحدد «شَبَه حقيقي» بما يجعله الإطار المسرحي «طبيعياً» (الذي يبدو مربكاً بالنسبة إلى أي مراقب يجهل قواعد الكودة فقط: موثوقية تمثيل «الكابوكي» ليست قريبة من إدراك المشاهد الغربي العادي). المصداقية، على حد قول «تزيفتان تودوروف» (T. Todorov)، «هي القناع الذي يحجب القوانين الخاصة بالنص والتي يفترض بنا أن ننظر إليها كعلاقة بالواقع» (1968، ص. 3، نقلاً عن «كوللر» Culler 1975، ص. 139).

العلاقات البينصيّة *(Intertextual)*
وفك الكودات *(Decodification)*

ضلوع من يرتاد المسرح «بقواعد اللعبة» مسألة ترتبط في جزء منها بالتجربة إلى حد كبير. ففي غياب أي عقد بيِّن يتعهد الأدوار الخاصة بالممثل والمشاهدين أو مختلف الفوارق الوجودية للعب («حقيقي» ضد خيالي، الخ.)، يتوجب على المشاهد أن

يكون ملماً بمبادىء العرض التنظيمية بـواسطة الاستقـراء، أي من خلال اختباره لنصوص مختلفة واستخـلاصه للقـواعد المشتـركة. في الـواقع، يقـع التمرس على أسـرار التمثيل الـدرامي ـ الفوارق بين تمثيـل ـ اللعب والسلوك الآخـر وبين العـرض والتفـرج ـ في الطفولة خلال الألعاب وعروض الأطفال وهلم جرّا حتى يبلغ الطفل الخمس سنوات عادة ليكتسب الكفاءة المسرحية اللازمة التي تمكنه من متابعة مسرحية «ميلادية» من غير أن يجد صعوبات في التأطير.

تؤكـد مثل هـذه الاعتبـارات على الأسـاس البينصي لـلإطـار المسـرحي. ويكـون فـك الكـودات المخصص لنص مـا نتيجـة للتآلف الذي يكونه المشاهد مع نصوص أخرى (وبالتالي تآلفه مع قـواعد نصيـة مكتسبة). وفي هـذا المعنى، يكون نشـوء العـرض نفسـه بينصياً بـالضرورة: لا يمكن إلا تحمـل آثار عـروض أخرى وذلك على جميع المستويات، سواء كان ذلك على مستوى النص المكتوب (يقيم علاقات عامة وبنائية ولسانية بالنصوص الأخرى)، أو على مستـوى السينوغـرافية (والتي يمكن أن «تقتبس» تـأثيراتهـا التصـويريـة أو البونيـة) وعلى مستـوى الممثـل (الـذي يستنـد في عـرضـه إلى مـرجـع من ذوي الخبـرة والعـروض الأخـرى) وعلى مستوى أسلوب الإخراج وهلم جرّا. وقد أشارت «جوليا كريستيڤا» (J. Kristeva)، إلى أن النص هـو تبدلـة (Permutation) لنصوص أخرى، عملية بينصية. ففي فضاء نص مفـرد تتقاطـع ألفاظ كثيـرة من نصـوص أخـرى فيبـطل بعضهـا بعضهـا الآخـر» (1970، ص. 12). وفي هذا المعنى يكون المشاهد «مثالياً» عنـدما يكـون

مزوداً بخلفية نصية مفصلة بشكل كافٍ ويستطيع أن يستخدمها بشكل مميز يمكنه من تحديد جميع العلاقات المعنية ويستخدمها كشبكة لفك الكودات بما يتفق معها.

لا ضرورة للتذكير بأن العلاقات البينصية لا تقتصر على المسرحيات والعروض الأخرى. وفي هذا المعنى، لا يكون الإطار المسرحي «نقياً» أبداً ذلك أن العرض يكون عرضة للرجوع إلى عدد من المراجع الثقافية والشعبية المعنية بالموضوع والتي تعتبر تمتع المشاهد بشتى أنواع الكفاءة خارج ـ المسرحية أمراً مفروغاً منه. لنتأمل «اقتباس» اتفاقات عرض المنوعات (Music-hall) في العرض الأصلي (أو أي عرض آخر) لمسرحية **بانتظار غودوت**، أو تقنيات السيرك في إخراج «بيتر بروك» **حلم ليلة صيف**، وفي أي من عروض «السيرك السحري الكبير» (Grand Magic Circus). بعض التأثيرات خارج ـ المسرحية وغير الدرامية يعمل أثناء فك الكودات ويشكل إرجاعات قانونية وثقافية يستحيل بالتالي تجاهلها عملياً. ويبدو أنه يستحيل على أي مشاهد معاصر متوسط التعلم أن يحضر إخراجاً لمسرحية **أوديبوس ملكاً** أو **هملت** من دون أن يستخدم مبادىء فرويدية التأويلية على نحو ما ولو بطريقة لا إرادية، ذلك أنها أصبحت جزءاً من فهمنا المشترك للسلوك، بل أصبحت، علاوة على ذلك، جزءاً من تاريخ المسرحيات نفسها.

فمن بين الضوابط البينصية وخارج ـ النصية يؤثر النقد أحياناً وبشكل حاسم ولا سيما بالنسبة إلى نتاج «برودواي» و«الوست آند» حيث «يتم تنظيم سلوك المشاهدين بشكل جيد، وعلاوة على

ذلـك يساهم نقّـاد الصحف في كتـابـة النصـوص: بعـد أن ينتهي المتفـرج من قراءة صحيفـة مـا يصبح في وضـع يعـرف معـه مـا سيشاهده والطريقة التي يفتـرض فيه أن يستجيب لـه. ويكون قـد جـرى إعداد دوره في الحـدث كله بشكل واضـح سلفـاً» (ششنـر 1969، ص. 162). تقوم الصحيفة بإعداد إطـار ثانـوي ظاهـر من النوع «اللساني المـاورائي» (أي التطفـل على موضـوع «اللغة» أو العـرض؛ انظر، ص. 237 أدنـاه) يستبق وقـوع الحـدث، ويقـوم بتحـديد فـك الكودات في نـطاق يتسع ويضيق وفقـاً لنسبة اعتقـاد المشاهد بحكم الناقد. للنقد الأكاديمي تأثير مبـاشر أقـل من ذلك ولكنـه يقوم غـالباً بنشـر تأثيـره البينصي: تقوم دراسـات «أ. س. بـرادلي» (A.C. Bradley) الأدبية للتـراجيديـا الشكسبيريـة بتهيئـة الحدود التقويمية التي جرى من خلالها تكويد كودات المسرحيات وفكّها في «المسرح الانكليزي» خلال عقود.

إدراك المشاهد المعرفي للإطار المسرحي ومعرفته بـالنصوص والقوانين النصية والاتفاقات يشكلان بالإضافة إلى إعـداده الثقافي العام وتأثير النقاد والأصدقاء وغير ذلك، مـا يعرف في علم جمـال التلقي بـ **أفق التوقعات (Horizon of expectations) (Erwartungs horizont**، أنظر Jauss 1970; Segers 1978)، الذي بواسطتـه يتم قيـاس «المسافـة الجماليـة» التي يولـدهـا العـرض في ابتكـاراتـه وتعـديلها للتـوقعـات المستقبليـة. فعلم جمـال التلقي المسـرحي والـدراسة الأصيلة لـظواهر كفـاءة الحضور التي تستنـد إلى بحث تجريبي - من النوع الذي طبق على القراء (أنظر، سيغرز 1978) -

لا يمكن الاستغناء عنهما، وبالرغم من ذلك فقد جرى تجاهلهما كمكونين لأية شاعرية مسرحية مقترحة. (أوجز «پاڤيس» مثل هذا المشروع في، پاڤيس، 1980 b).

مهما تعاظمت خبرة المشاهد ومهما كانت أطر الإرجاع المستخدم من قبل المؤلف والمخرج قريبة منا، فليس هنالك من توافق كامل بين كودات المنتجين وكودات المشاهدين، ولا سيما عندما يكون النص مجدداً إلى حد ما. فقد يكون شرط «الدوتكويد» ـ الإدراك المنقوص أو الناشىء لكودات المنتجين ـ ثابتاً على نحو ما طوال العرض، ومن المؤكد أن مقداراً هاماً من متعة المشاهدين تنتج عن جهده المتواصل لكشف المبادىء المعمول بها. فبالنسبة إلى النص المجدد «يحاول المتلقي، على حد قول «يوري لوتمن» (Y. Lotman)، أن يفك لغز النص مستخدماً كودة مغايرة لتلك التي يستخدمها منتجه... ويحاول المتلقي أن يفهم النص وفقاً للقوانين التي يعرفها، ولكنه يقتنع من خلال منهج التجربة والخطأ بضرورة توليد كودة جديدة لا يزال يجهلها» (1972، ص. 33).

إن أي تفسير للنصّ يقوم به المشاهد يكون في الواقع تركيباً جديداً له وفقاً لميل الفاعل الثقافي والايديولوجي: «يكون النص [أثناء فك كوداته] موضوع تكويد جديد» (لوتمن 1972، ص. 33). لذلك، من المفترض أن يتقدم المشاهد نفسه بمعنى العرض، ولكن سلبية المشاهدين الظاهرة تحجب هذه الحقيقة. ومهما بلغت نسبة الحكمة أو الزيف في فك المشاهد للكودات

فإن مسؤولية إنشاء المعنى وتماسكه إنما تقع في النهاية على عاتقه.

إشارات المشاهدين *(Audience signals)*

مبادرة المشاهد السيميائية لا تقتصر على دوره في فك الكودات أو إعادة تكويد النص. الأهم من ذلك، أن المشاهد «يكرس» عمل الاتصال المسرحي عبر متتالية من الأفعال العملية والرمزية في آن واحد، والتي تبدأ بفعل شراء بطاقة الدخول البسيط. للأساس الاقتصادي للتعامل قيمة «التكليف» الرمزية. وفي رعايته للعرض، يقوم المشاهدون «بتوجيه» المؤدين كجماعة فيعلمهم بأنه يتوجب عليهم أن يوفروا مقابل رعايته إنتاجاً أصلياً (أو إخراجاً) من نوع ما ـ لا علاقة لذلك باعتداء بعض المشاهدين وتوقعاتهم المهينة بشكل مفضوح كما حصل مع مختلف تجارب الستينات. سلبية المشاهدين النسبية التي تعود إلى كونهم «متلقين» تكون في الواقع إختياراً فعلياً يفرض بعض التعهدات من قبل «المرسلين» المختارين. فالمشاهدون، كما أشار «وليم دود» (W. Dodd)، يفوضون، إذا جاز التعبير، الممثلين على المسرح بمبادرة الاتصال، ويعقدون إتفاقاً يمنحون بموجبه هؤلاء الممثلين نسبة مرتفعة من النطق (a 1979، ص. 135). ولكن المشاهدين يملكون حق الانسحاب من الاتفاق لحظة يكتشفون بأنهم يسيئون استعمال المبادرة الموكلة إليهم.

فمن بين جميع الإشارات، يعتبر قدوم المشاهدين الأكثر دلالة ويشكل أحد شروط العرض الثابتة. مجال إشارات المشاهدين ـ المؤدي محصور على الرغم من أن الإشارات يمكن

أن تـرسل بـواسطة قنوات بصريـة وسمعيـة في آن واحـد، وعلى الـرغم من أنها تنتمي إلى أنسـاق مختلفة (كينـزية ولسـانيـة وشبـه لسانية). بعض هـذه التوابـع لا يكون عـرضة لكـودة فرعيـة ثابتـة تقريباً تضع قواعد دلالاتها التضمنيـة وحسب («المتعة» و«الانتبـاه» و«الاستنكار») بل تكون كذلك عرضة لقواعد تذوقها العامة: إن ما يجـري اعتبـاره استجـابـة منـاسبـة (حضـور جيـد) بـالنسبـة إلى التـراجيـديـا، أي الانتبـاه السـاكن، يعتبـر حــرمـاً بـالنسبـة إلى «الفارس».

يحظر التدخل (في أيامنا) في الأحداث الجارية على المسرح اتفـاقياً ـ وهـذا ما لا يجهله صـراحـة المؤدون بـاستثنـاء دعـاءات الاستحسان ـ وعلى الرغم من ذلك فإن لرد فعل المشاهدين تأثيره في العرض نفسه وفي تلقيه معاً. إتصال المشاهد ـ المؤدي يمكن أن يؤثر، في غياب أي تأثير آخر، في درجة إلتـزام الممثل عمله. وفيمـا يجري تجـاهل اتصـال المشـاهـد ـ المؤدي عـادة كعـامـل سيميـائي له ثـلاثة تـأثيـرات رئيسيـة هـامـة بـالنسبـة إلى تجـانس الاستجابة الإجمالي: **الإثارة** (Stimulation) (الضحك في ناحيـة من القـاعـة يثيـر ردّ فعـل ممـاثـلاً في نـاحيـة أخــرى)، **والتثبيت** (Confirmation) (يجـد المشاهـدون دعمـاً لاستجـابتهم من قبـل الآخرين) **والتوحد (Integration)** (يلاقي أحد المشاهـدين تشجيعاً فيتنازل نتيجة لذلك عن وظيفته كفرد من أجل الانخراط في وحـدة أكبر يعتبر نفسه جزءاً منها).

ويمكن أن نـوجـز ذلـك بـأن الاتصـال المسـرحي يبــدأ مـع المشاهد وينتهي معه كذلك.

4 ـ المنطق الدرامي
(Dramatic Logic)

بناء العالم الدرامي
(The construction of dramatic world)

الإعلام الدرامي *(Dramatic information)*

تقليدياً، كان الغرض من الكودات والإتفاقات المتبلورة التي ينشأ الإطار المسرحي على أساسها، تمكين المشاهد من قراءة العرض كتمثيل درامي جُعِل خصيصاً لذلك. ونتيجة لما اتفق عليه من حوادث تقع على المسرح ترسخ مجال الإعلام الدرامي الذي يمكن المشاهد من ترجمة ما يشاهده وما يسمعه إلى شيء ما مغاير له تماماً؛ عالم درامي تخيلي تميزه مجموعة خصائص مادية من الفاعلين (Agents) ومسار ترابط ـ زمن الحوادث. هنالك بالطبع، عروض مسرحية ـ ولا سيما المعاصرة ـ ترفض هذا المقام التمثيلي على نحو ما. سوف نحاول في هذا الفصل أن نعنى بدراسة الدراما الأصلية (ضرب التخيل الخاص الممثل في العرض) والمنطق الذي يميزها.

وتعتبر الدراما عادة «معطى» يقدم إلى المشـاهد ككـل مبني ـ جاهز عبر توسط العرض. ولكن حقيقة العمليـة تختلف تمامـاً عن ذلك. فالمشاهد مـطالب باستخـدام كفاءة دراميـة خاصـة (تضاف إلى كفاءته المسرحية وتشمل معارف حـول مبادىء الـدراما العـامة والبنائية) بـالإضافـة إلى جهد متـواصل يمكنـه من جمع «بيتـات» الإعـلام الـدرامي الجـزئيـة المبعثـرة، والتي يتلقـاهـا من مصـادر مختلفة، في بنية متماسكة. فيكـون بناء العـالم الدرامي وحـوادثه نتيجة لقدرة المشاهد على ترتيب المحتوى الدرامي الذي يجـري التعبير عنه في الواقع بشكل منقطع وغير مكتمل.

ولا يفتـرض بنا أن نفكـر بأن قـارىء النصوص الـدرامية يبني العالم الدرامي بالطريقـة نفسها التي يبنيـه بها المشـاهد: هـذا لا يعني فقط أنه يتوجب على المشاهد أن يتعـامل مـع أنواع إعـلامية أكثر تنوعاً وتخصصاً (عبر الحامـلات المسرحيـة) بل يعني كـذلك أن الشروط الإدراكية والزمنية التي يعمل من خلالهـا تكون مغـايرة كلياً. فالقارىء يستطيـع أن يتخيل السيـاق الدرامي على مهـل في صورة سردية ـ كاذبة، فيما يقيد عمل الإشارات السمعية والبصرية المتزامنة والمتتالية المشـاهد في حـدود زمنية معينـة. وعلى الرغم من ذلـك يمكننا أن نحصـل على بنية ـ فعـل الدرامـا وتمـاسكهـا المنطقي من خلال تحليلنـا للنص المكتوب الـذي يعتبر قيمـة غير مشكوك فيها طالما أنه لم يختلط بتحليل العرض (في مخاطـر هذا الخلط، انــظر، دي مـــارينيس 1975, 1978؛ تُـدرس صـلة نص الدراما/نص العرض في الفصل 6).

«العوالم الممكنة» (Possible worlds) في الدراما

ما هو نوع هذا العالم الذي ينبني في مسار العرض من خلال روابط التمثيل الإتفاقية؟ ففي مقارنته مع عالم المؤدين والمشاهدين «الواقعي» ولا سيما في مقارنته مع السياق المسرحي المباشر، من الواضح أنه يمثل عالماً آخر في المكان والزمان يبدو كأنه حاضر الآن بالنسبة إلى الجمهور. فقد حاول النقاد مراراً أن يكتشفوا العوالم الدرامية الخاصة وساكنيها وأن يصوروا ذلك (كعالم ماكبث أو الأشباح مثلاً) كما يظهر في النصوص المكتوبة على الأقل، ولكنهم لم يعيروا منطقها الخاص ومقامها الوجودي الانتباه إلاّ في حالات نادرة نسبياً. إحدى مهام شاعرية الدراما تعنى بشرح مبادىء «خلق ـ عالم» التمثيل الدرامي العامة.

وقد استخدم السيميائيون في دراستهم للبنى التخيلية في السنوات الأخيرة نظاماً مفهومياً مستعاراً من علم الدلالة المنطقي وهو ما اتفق على تسميته بـ «نظرية العوالم الممكنة» (في تطبيقاتها على الأدب والدراما، أنظر، ڤان ديك ـ Van Dijk 1975؛ بيتوفي ـ Petöfi 1975, 1977؛ پاڤل ـ Pavel 1976; Versus 1977، إيكو 1979؛ 1978 a). وقد تمكن علماء منطق الدلالة من استخدام مفهوم العوالم الممكنة من أجل حل بعض مسائل المرجعية ولا سيما مسألة مقام المواضيع «التصورية» (أو الممكنة «المدلولي» (المرجعي). ويمكن أن تنشأ أحوال الشؤون الممكنة ـ مقابل الحقيقية ـ بواسطة الفرضيات، التعبير عن التمنيات وبواسطة الأوامر (التي تعكس موقفاً مغايراً للموقف الموجود الآن)

أو بواسطة شـرطيات إمتنـاعية(*) (Counter factual conditionals) (أي القضايا الإفتـراضية التي تعمـل على تقليد حقيقـة حال شـأن مـا: «لو كنت غنيـاً لكنت اشتريت بيتـاً صيفياً») إلـخ. وقد جـرى تحديد العوالم الممكنة على نحـو فضفاض كـونها «أحوال أشياء كـان من الممكن أن تكـون» (لـويس ـ Lewis 1973، ص. 84؛ أنظر كذلك بلانتينغا ـ Plantinga 1974، ص. 44).

عوالم المنطق بنى صورية تنشئها **مواصفاتها** أو **«الكلمـات»**، أي مجمـوعات القضـايا الكبـرى (التامـة) التي تعين إنشاء العـالم وعـدد أفـراده والخصـائص المنسـوبـة إليهـا (أنـظر، جفـري ـ Jeffrey 1965، ص ص. 196 ـ 197، هِنْتيكّـا ـ Hintikka 1967، ص. 41؛ بـلانتينغا 1974، ص. 46). ويقتصـر هكذا عـالم على الأفـراد والخصـائص المشتـرطـة: يمكن أن تقتصـر، مثـلاً، على مجموعة تتألف من أربعة أفراد هي (أ) و (ب) و (ج) و (د) تنسب إليها ـ في تراكيب متنوعة ـ أربـع خصائص هي (هـ) و (و) و (ز) و (ح). ويمكن أن نمثـل هـذا «العـالم» الصـوري المحض على الشكل التالي:

	هـ	و	ز	ح
أ	+	+	+	+
ب	+	+	+	−
ج	+	+	−	−
د	+	−	−	−

(*) أي يمتنع تحققها.

(علامة + تشير إلى أن الخاصية منسوبة إلى الفرد المشار إليه والعلامة - إلى أنها غير منسوبة إليه).

هنا، إذا كانت (هـ) = خاصية «ذكر»، و (و) = «أشقر» و (ز) = «ملتح» و (ح) = «يضع نظارتين» تكون المحصلة حالة تتضمن أربعة ذكور بينهم ثلاثة ذكور شقر وذكران ملتحيان وواحد يضع نظارتين الخ. (أنظر، ريشر Resher 1975).

ويبدو أن مثل هذه الحيل الصورية لا تذكر بميادين التخيل المركبة إلا من بعيد. ففيما تكون عوالم المنطق الممكنة بنى مجردة وفارغة تكون بنى عوالم التخيل في المقابل ممتلئة أو «مفروشة» في التعبير الشائع (انظر، إيكو 1979، ص. 123) «كلمات» العوالم المنطقية تكون تامة بالضرورة - يستنفد الوصف جميع القضايا التي يحتوي عليها- بينما تكون عوالم التخيل تامة جزئياً ومصورة بشكل متقطع. وعلى الرغم من ذلك فإن عوالم المناطقة هي من النوع التخيلي (وقد يكون ذلك بيِّناً إلى حد كبير، كما هو الحال في المثل الشهير الذي أعطاه «سول كريپكيه - S. Kripke» حول شخصية «شيرلوك هولمس[1] - Sh. Holmes» «غير الموجود والذي كان من الممكن أن يوجد في حالات أخرى» - (1971، ص. 63). ويكون لها مقام وجودي شبيه بالمقام السردي أو بمقام الدراما.

وتعنى نظرية العوالم الممكنة السيميائية - مقابل المنطقية -

---

(1) شخصية عميلٍ هاوٍ ورئيسية في روايات كونان دويل (C. Doyle).

بعمليات «خلق ـ عوالم» **النصوص** وبالجهود التصورية التي تستدعيها من قبل مفككي الكودات (القراء والمشاهدون، الخ). . وتتعين العوالم النصية التي يعمل عليها السيميائي في النماذج **الثقافية** أكثر مما تتعين في النماذج المنطقية، ويفترض أن تستنبط بما يتوافق مع عمل التفسيرات التي يتطلبها بناؤها بالإضافة إلى ما يتوافق مع حسابات التفاضل الصورية.

وتبرز الحاجة إلى مفهوم «العوالم الممكنة» **الدرامية** استناداً إلى الأسس التالية:

1 ـ قدرة المشاهد على قراءة العرض بطريقة متماسكة بلغة سياق بديل (في شكل ناقص في أكثر الأحيان ومميز بطريقة متفاوتة) استناداً إلى مفاتيح إتفاقية.

2 ـ ضرورة **تصور** تطورات مستقبلية ممكنة للفعل وإدخال المسببات والنتائج المحتملة وملء نفاذ المعلومات من قبل المشاهد. فالمشاهد، بتعبير آخر، مطالب بخلق «عوالمه» الخاصة في مسار التمثيل الذي قد يتوافق مع مسار الأحداث المتكشفة أو قد لا يتوافق معها (وقد تكون مفاجئة له: انظر ص ص. 179 - 180 أدناه).

3 ـ تكون الدراما منبنية على أساس تضارب احتمالات متنوعة ومتقابلة في أكثر الأحيان، أي حالات تأزم لمسائل محتملة، ولا يمكن أن تفهم إلا إذا جرى استخدام مفهوم خاص بالعوالم الفرضية التي تحققت أو التي جرى إهمالها في مسار الدراما.

العوالم الدرامية تكون فرضية («كأن») ذلك أن الحضور يتعرف عليها كحالات لمسائل امتناعية (غير حقيقية) شرط أن تجسد **كأن** في اطراد فعلي هنا والآن. ويمكن للمشاهد أن يفسر كل ما يجري على المسرح إتفاقياً في ضوء قاعدة «كأن» العامة:

قد يتوقع المستمعون الملمون باتفاقات الدراما أن يزودهم النص المكتوب بخلفية فرضية امتناعية... ويؤلف هذا التأويل الإمتناعي حكاية المسرحية ـ وإذا لم يدرك أحد المشاهدين بأن التأويل امتناعي، فقد يخطىء ويحسب الدراما حقيقة (أورمسن ـ Urmosn 1972، ص. 338).

يمكن أن نفصل الحوادث المسرحية في «خلفياتها الإمتناعية» على نحو ما يتناسب مع درجة الواقعية المستخدمة. فنحن نتعلم أشياء كثيرة تعود إلى خصائص عالم ـ حقبة الأفراد وأمكنتهم وتواريخهم ومقاماتهم الاجتماعية، الخ. ـ **بستان الكرز** لتشيخوف: ولا نتعلم عملياً شيئاً من خلال **الأيام السعيدة** لبيكيت. مواصفات العالم تظهر تدريجياً (لا «تعرف» تماماً إلا في نهاية الدراما) وتكون عرضة لتغير متواصل ذلك أن الحالات الدرامية تكون دينامية أكثر منها ستاتية.

وخلافاً لما تكون عليه بنى منطق الدلالة الصورية المقيدة، لا تكون العوالم الدرامية إفتراضية كلياً مطلقاً. فقد يتولى المشاهد نفسه تضمين الجزء 3 من **هنري VI** خلفية امتناعية لمتتاليات معارك لا يجري تصويرها أو تمثيلها ظاهرياً، وعدد من الأدوار الثانوية التي نكاد نميزها (الجنود والنبلاء الثانويو المقام، الخ)،

والاكتفاء بتقديم تلميحات عن «عالم» «حروب الورود» أمام المشاهدين (أنظر ص. 47 - 48 أعلاه، كل ما يتعلق بمجاز الجزء من كل). ففيما يفترض بالعوالم المنطقية أن تستنفدها مواصفاتها (كما جرى تحديدها أعلاه: فهي تشمل الأفراد والخصائص المفترضة فقط)، يمكن للمشاهد أن يكمل العوالم الدرامية الممكنة استناداً إلى معارفه والافتراض الذي يسبق اكتمال تشكلها.

هنا تطرح أهمية التساؤل حول استنالة(*) (Accessibility) العالم المبني في علاقته بالعالم الحقيقي. «مفتاح التساؤل بالنسبة إلينا»، على حد قول «نيكولاس ريشر» (N. Rescher)، «يبقى على الدوام: ماذا يفعل الواحد منا لينفذ إلى هناك من خلال هنا؟» (1975، ص. 93). فالاستنالة تتحدد في الصلة ص بين عالمين $ع_1$ و$ع_2$ بحيث يمكن إدراك أحدهما في الآخر أو يمكن أن يولد أحدهما الآخر، من خلال بعض التغيرات لا غير (كأن يكون لكليهما مجموعة الأفراد نفسها، مثلاً، ولكن خصائصهما تكون متغيرة). وبالتالي فإن المعادلة $ع_1$ ص $ع_2$ تمثل استنالة $ع_2$ من خلال $ع_1$: إذا كان $ع_1$ يحتوي أربعة أفراد، ثلاثة متزوجين وبدينين وواحداً مثاليّ التفكير، يكون آنذاك $ع_2$ الذي يكون فيه الأربعة متزوجين ويكون فيه بدين واحد ولا يكون فيه مثالي تفكير واحد، مستنيلاً لِـ $ع_1$. وكذلك يمكن لحال شأنٍ ما في $ع_1$ أن تدرك في $ع_2$، لتجعله بدوره مستنيلاً: في هذه الحالة يمكننا

(*) إستنال استنالةً ه: طلب أن ينال (المنجد في اللغة).

القول بأن العالمين متناظران (Symmetrical).

ومع ذلك، قد يجوز أن يكون عالم واحد مستنيلاً لعـالم آخر وليس العكس بـالعكس. لنفترض أنـه يمكن الـولـوج من ع$_م$ إلى العالم الواقعي ع$_0$ الـذي يختلف عنه في نـاحية واحـدة: لا وجود لخاصية «متزوج» فيه. بناء عليه تصح المعادلة ع$_0$ ص ع$_م$ ذلك أنه من الممكن إدراك ع$_م$ في ع$_0$ استنـاداً إلى نزع أهليـة «متزوج» عن الأفـراد المعنيين. ولكن المعـادلـة ع$_م$ ص ع$_0$ لا تصـح. ذلـك أن عدم وجود خاصية «متـزوج» في ع$_م$ لا يمكننا من تـوليد ع$_0$ يكـون فيه بعض الأفراد متزوجين. في هذه الحالة، يمكننـا أن نقول بـأن العـالمين لامتناظـران (Asymmetrical) (لأن صلة الإستنالـة تعمل في اتجاه واحد).

تكون العوالم الدرامية، في المدى الذي يمكن فيـه أن تكون ممثلة في ع$_0$ (أي في عـالم المشـاهـدين الحقيقي)، على الـدوام مستنيلة لذلك العالم. ولا شـك في أن عالم الـدراما ع$_د$ يستنـد إلى عـالم المشاهـدين الحقيقي بـالضـرورة. فحـال شـأن يقتـل فيهـا يوليوس قيصر، على سبيل المثال، بفعل طعنه لبروتوس ماركـوس نفسه يستحيل تمثيلها تماماً، ذلك أنها تستدعي قلب قـوانين العلة والمعلول المادي وهذا ما يستدعي ابتداع فيزيـاء جديـدة (تتضمن قلب قانون الجاذبية، مثلاً) خاصة بالعرض. يفترض المشاهد بأن العالم الذي يجري تمثيله، ما لم يشر إليه بـطريقة أخـرى، يمكن أن يكون خاضعاً لقوانين عالمه المنطقية والمـادية، وهـذا يعني أن ع$_د$ «يسلِّم بأن ع$_0$ يشكـل خلفية لـه بما في ذلـك تسليمه بجميـع

حقائقه المنطقية» (إيكو 1978، ص. 45).

وإذا كانت خلفية ع$_{0}$ غير مسلم بها، سيكون من الضروري أن تعين الدراما خصائص ع$_{د}$ الرئيسية كافة. فما من مرجع لِـ «إمرأة» أو لِـ «معركة»، على سبيل المثال، يمكن أن ينشأ من دون أن يجري تحديد الإرجاعات الخارجية كافة. وما من دراما في التاريخ تعهدت إنشاء عالم بديل بطريقة موسوعية. وبدل التسليم بأن قواعد ع$_{د}$ الدلالية والثقافية قد تكون هي نفسها تلك التي تعمل في سياق المشاهد الاجتماعي. فالعالم الدرامي «يلتقط مجموعة من الخصائص الموجودة - قبلاً (وبناء عليه الأفراد) في العالم «الواقعي»، أي، في العالم الذي يكون (المشاهد) مطالباً بالرجوع إليه كعالم مرجعي» (إيكو 1978، ص. 31).

هنالك، إذاً، نسبة تداخل هامة بين ع$_{د}$ وع$_{0}$ الخاص بالمشاهد. ويهمنا أن نؤكد على هذه المسألة لأنه من المغري أن نظن بأن البنى التخيلية تكون كاملة في حد ذاتها وأن أياً منها يعمل وكأنه يستكشف «عالمه القائم بذاته» وكأنه يحتوي «منظور وجوده الخاص به» «باڤل 1976، ص ص. 172-175). ويبدو أن الأعمال الدادائية والسريالية والعبثية تدعم هذا الموقف حيث يجري تصور المبادىء المنطقية وحتى القوانين المادية التي تحكم ع$_{0}$ أحياناً وقد انتهكتها مبادىء «خلق - عالم» الخيال (نمو الجثة في مسرحية آميديه (Amédée) «لإيونسكو» يعتبر مثالاً حياً على

ذلك). ولكنها ليست سوى انحرافات عن قوانين عالم - الحقيقة، تؤكد في انتهاكها الحقيقي على لزوبيتها (Their indispensability) (كونها لا مفر منها) التي أدركتها حيل الدراما العبثية. إن تعليق «الطليعة» (Avant-garde) لمبادىء $ع_0$ الثقافية والوجودية قد يدفعنا إلى التأمل ملياً في فهمنا لعالمنا ولكنه لا يدفعنا إلى التخاصم معه كلياً.

ويمكننا أن نوضح هذه المسألة بالرجوع إلى قاعدة فهمنا الأساسية لعالمنا أو لأي عالم ممكن: وهي القاعدة **المرجعية - المساعدة**. عندما يذكر أحدهم، مُرجِعاً إلى $ع_0$، إسم فرد أو موضوع ما - «جون سميث» أو سيارة حمراء، مثلاً - نفهم من ذلك بأن الرجوع المتتالي إلى «جون سميث» أو إلى السيارة الحمراء قد يدلّ حقيقة على الفرد أو الموضوع نفسه وبأنه لا يدل على فرد يحمل الاسم نفسه أو على سيارة مماثلة في هذا العالم أو في أي عالم غيره. وقد استطاعت الدراما العبثية أن تتلاعب بشكل جيد بقاعدة «خلق - العالم» هذه، كما تلاعب «إيونسكو» بفوضى التشفي من الأسماء (والتي يمكن أن تشكل «معينات جاسئة» تشير إلى فرد واحد) في **المغنية الصلعاء**:

السيدة سميث: والولدان من يهتم بهما؟ تعرف جيداً أن لهما صبي وبنت؟ ما اسم الولدين؟

السيد سميث: بوبي وبوبي مثل والديهما.

عم بوبي واتسون، بوبي واتسون العجوز،

غني ويحب الصبي، يستطيع أن يأخذ تربية الصبي على نفقته.

السيدة سميث: هـذا طبيعي. وعمة بـوبي واتسـون، بـوبي واتسون العجوز، تستطيع بـدورها أن تـأخذ تربية بوبي واتسون على نفقتهـا، بنت بوبي واتسـون، عندهـا، بوبي، تستـطيـع والـدة بوبي واتسون أن تتزوج من جديد. . .

عالم إيونسكو الواتسوني ـ الثانوي هو هـزلي في الأصل أكثـر منه عالم كسر ـ للمنطق، وهذا يعود تمـاماً، كمـا بين السيميائيـان السوفييتيان «أ. ج. رڤتزينا» (O.G. Revzina) و«أ. أ. رڤتزين» (I.I. Revzin)، إلى أنـه يبرهن على «مبـدأ الهويـة» من خلال تسعيـره لفعل تشويهه (رڤزينا ورڤزين 1975، ص ص. 251-252). (حـول الإرجاع المساعد، أنظر كذلك ص ص. 232 ff و282 ff أدناه).

وغالباً ما يكون هنالك مغـزى آخر صـريح أكثـر يلتقط ع$_{\text{د}}$ من خلاله خصائص وأفراد ع$_0$. ففي مسرحية مارا/ساد لِـ «بيتر فايس» (P. Weiss)، توحي شخصيتا العنوان بأنهمـا لا ترجعـان إلى أفراد تخيلية لعالم افتراضي من صنع خيال الكاتب، بـل إنهما تـرجعان إلى شخصيتين تـاريخيتين في ع$_0$، مهما بلغت نسبـة الابتكار التي بلورت الشخصية الدرامية. وقد وجـد الكاتب المسـرحي الألماني «رولف هـوشهوت» (R. Hochhuth) نفسه يعارض هـذه «القاعـدة الإرجـاعية» في الستينـات عندمـا جرت إدانـة جنود مسـرحيته في

انكلترا لأنه فهم من شخصية «تشرتشل» الرئيسية أنها ترجع إلى $ع_0$ الأصيل وتشوهه في آن واحد (من خلال إتقانها الخلاق). في هذه المسألة لم تكن الحجج التي تدعم استقلال العالم الدرامي مقنعة.

فالمسألة هنا لا تكمن في ما إذا كان أفراد عالم ـ الحقيقة قد انتقلوا فعلياً إلى $ع_د$ طالما أن مقام «كأن» الخاص به يعلن أنه ليس من الوارد بحث هذه الواقعية الساذجة. بل إنها بالأحرى مسألة ما يعرف في علم دلالة العوالم ـ الممكنة **بهوية عالم ـ ما وراء** (Trans-world identity) الأفراد. إلى أي مدى يمكن اعتبار فرد في عالم ما، كالعالم الحقيقي مثلاً، الفرد نفسه الذي يجري تخيله في حال شأن بديلة؟ وقد أوصلت هذه المسألة إلى تحليقات تأملية ما ورائية هامة، ولكن الاعتبار الجوهري في ما نصبو إليه لا يكمن في مقام الشخصيات التاريخية الوجودي الحقيقي في العالم الدرامي ـ هذا لا يعتبر نقطة فاصلة ـ بل يكمن في مرجعية الدراما. فالمعيار الوحيد الذي يمكن تبنيه هنا هو دراسة **الخصائص الجوهرية** المحددة ثقافياً الخاصة بالشخصية المعنية وتقدير ما إذا كانت مُصانة في عالم الدراما.

فلكليوباتره كشخصية تاريخية بعض الخصائص الجوهرية المتفق عليها في ثقافتنا تقريباً: لنحددها بأنها كانت إمرأة وملكة على مصر معاصرة ليوليوس قيصر: ويفترض أن نعتبر (قد يكون ذلك اعتباطياً) الخصائص الأخرى، كأنها كانت عشيقة «مارك اطونيوس» مثلاً، «عرضية». ويفترض بأية مسرحية ـ **أنطونيوس**

وكليوباتره لشكسبير أو **قيصر وكليوباتره** لبرنارد شو، مثلاً ـ تصور البطلة في هذه الحدود الأساسية، أن ترجع إلى الشخصية التاريخية مهما عظم مقدار الإعلام اللا ـ تاريخي المضاف. يمكننا أن نتصوّر مسرحية تكون فيها كليوباتره نسيبة بعيدة لمارك انطونيوس عوض أن تكون عشيقته، وتكون فيها شقراء عوض أن تكون دكناء، إلخ، ويبقى الرجوع إلى $ع_0$ الفردي مفهوماً (تكون الخصائص العرضية قد تبدلت فقط)، بينما لن يكون لكوميديه نطلق فيها على خادمة إيطالية من القرن التاسع عشر اسم كليوباتره، القوة المرجعية نفسها: فالشخصية الدرامية تكون في هذه الحالة سميَّة أو ثورية.

قد يوحي ما تقدم بأنه يمكن للنصوص وللعروض الدرامية أن تبيح لنفسها بجوازات هامة في «التقاط» الأفراد المجسدين خيالياً لحالة امتناعية ما في $ع_0$ (والتي قد تعكس نصوصاً تاريخية أو قد لا تعكسها)، دون أن يؤدي ذلك إلى تدمير هوية «عالم ـ ما وراء» الشخصيات المعنية. فنجاح «فلورنس ـ نايتنغال» في مسرحية **الصباح الباكر** «لأدوارد بوند» (E. Bond)، في إطلاق لحية واكتساب سحنة اسكتلندية (إلى حد تشبه معه شخصية فكتورية أخرى هي «جون براون») لا يفترض أن يبدل هويتها الأصلية بالنسبة إلى المشاهدين، ذلك أنها ما زالت تحتفظ بالخصائص الجوهرية المحددة ثقافياً للممرضة والبطلة الشعبية المقربة من «الملكة فكتوريا»، الخ. فقد جرى اعتبار خصائصها الجسدية كمتغيرات «عرضية».

ولا يفترض أن نظن بأن «استنالة» العوالم الدرامية تجعلها بالضرورة محاكية واقعياً على الدوام. بل عكس ذلك، فإن الافتراض الثابت بأن ع$_{\text{د}}$ يتحدد في علاقته مع ع$_0$ على أنه تنوع افتراضي، يجيز لأيّ عدد من العناصر المبتكرة والمتخيلة بأن تدخل في الدراما من دون أن تقضي على قدرة المشاهدين على التعرف على ما يجري. تفسر الدراما «الخيالية» بشكل يتوافق مع قوانين «عالم» النوع الأدبي. فالمشاهد المعاصر يستطيع أن يقر تماماً بتحاور الفانين مع الآلهة في ع$_{\text{الأورستية}}$ أو بأن التمثال يتحرك ويتكلم في ع$_{\text{دون جوان}}$، وبالرغم من كون هذه العناصر لا تملك لها مكاناً في تصوره لـع$_0$. وهذا لا يعني بأن المسرحيات ترسخ منظورها الوجودي المستقل، بل إنها تعتبر في جميع الأحوال بناءً افتراضياً يجري تصوره استناداً إلى العالم الحقيقي وتحكمه قوانين نصية (وبينصية) خاصة وحسب، وأنه يجوز أن يدخل ع$_{\text{د}}$ ظاهرة لا ـ حقيقية من غير أن يثير مسألة مصداقيتها (شبه حقيقي أمر مختلف ويمكن أن يكون تابعاً للإتفاقات المعمول بها؛ انظر ص 144أعلاه).

وبسبب الخلط بين ما هو مرجعي وما هو ممكن فقط، بين الحقيقي والافتراضي، بين ما يمكن تصوره حرفياً والخيالي، يفترض بنا أن نعتبر العوالم الدرامية عوالم ممكنة من بعيد مقابلة للتشكيلة الممكنة من قريب والتي تشمل الأفراد أنفسهم كـع$_0$ في شكل مغاير على نحو ما (مثال على ذلك، عالم يكون فيه «جيمي كارتر» J. Carter مزارعاً بسيطاً وفقيراً). حتى الدراميات التاريخية

الأكثر دقة و«أمانة»، يمكنها أن تدخل أفراداً يزيدون على العدد المطلوب (أي أنهم مختلقون) إذا كانوا يمثلون شخصيات ثانوية. فدرجة البعد تتبدل بالطبع: **الليلة الثانية عشرة** لشكسبير، تقدم عالماً خيالياً يسكنه أفراد يزيد عددهم على المطلوب نسبة إلى العالم الحقيقي، ولكنها ما زالت ترجع بشكل متواصل إلى ع$_0$ من أجل أن تكون مستنيلة (في البيوريتانية -Puritanism وطقوس المغازلة، وتقاليد المبارزة، مثلاً).

ونظراً لمرونة قاعدة «كأن» عالم الدراما، التي تجيز بأن يتوحد «الحقيقي» بما هو افتراضي محض في حالة خيالية ما، فإنه ليس من الضروري أن نقبل بمفهوم «كولردج» (Coleridge) في «تعليق عدم تصديق» المشاهدين للعالم الماثل أمامه، بل على العكس، فإن عدم التصديق ـ إدراك المشاهدين لمقام الدراما الإمتناعي ـ يكون ثابتاً ضرورة، لأنه يسمح للمشاهد بتقدير ما يمثل أمامه والتمتع به بشكل يتوافق مع مقاييس جاهزة أقل حرفية من تلك التي يستخدمها في تجاربه الاجتماعية: «موقف من يتآلف مع المسرح يكون في غاية التفنن، ذلك أنه يتوجب عليه أن يتعلم من خلال تجربة طويلة... فالمشاهد الذي يميز بين الدراما والواقع يدرك دائماً بأن تأويله امتناعي (أورمسن 1972، ص. 339). والمشاهد الذي تآلف مع العوالم الدرامية قد يستغرق في التأويل من غير أن يفقد أبداً شعوره بأن ما يشاهده ليس سوى مجرد شكل «لما كان يمكن أن تكون عليه الأشياء».

هنالك عامل آخر يكمن في صلة ع$_0$ - ع$_د$ المشرّطة لاستنالة

ع$_{د}$: وهو أن ع$_{0}$، الذي يتحدد «كعالم حقيقي» من قبل المشاهدين، لا يكون على الرغم من ذلك عالماً ممكناً في حد ذاته - أي بناء ينتج عن ضوابط إدراك المشاهدين النصية والتصورية. بل يكون ممكناً فقط بسبب أن فهمنا للعالم وأفراده وخصائصه يقوم على أساس ترتيب معرفي ما (وبالتالي ايديولوجي) - عوض أن يقوم على أساس قوانين ثابتة ومطلقة - يجعل استنالة ترتيبات تصورية أخرى أو عوالم أخرى ممكنة. فالفرد، على سبيل المثال، لا يكون مجرد معطى بل بناءً ثقافياً: الخصائص الجوهرية المنسوبة إلى «الإنسان» تتعرض لتبدلات جذرية من ثقافة إلى أخرى ومن حقبة إلى حقبة أخرى، كما يحصل تماماً بالنسبة إلى العوالم التي تتحدد بأنها واقعية وممكنة (كان ع$_{الاورستية}$ الممكن أقرب إلى الإغريقي منا بكثير، ذلك أن الشخصيات الأسطورية بالإضافة إلى الآلهة التي تتدخل مباشرة في عالم البشر، لم تكن عناصر «جوازات» وحسب، بل كانت مقومات جوهرية لـ ع$_{0}$).

هنا تظهر أهمية العناصر البينصية من جديد. إن فهمنا لـ ع$_{0}$ ولتاريخه ينبني إلى حد كبير على أساس - نص: تنتمي كليوباتره إلى العالم الحقيقي في المدى الذي ترسخ فيه النصوص التخيلية والتاريخية مكانتها والخصائص التي تحددت بواسطتها وحسب. ويبدي بالتالي ظهور كليوباتره في عالم مبني على أساس - نص آخر للحضور بعض مشاكل التوجيه المعرفي.

وعلى الرغم من ذلك، فإذا كانت ع$_{0}$ ص ع$_{د}$ ثابتة، فقلب

هذه المعادلة لا يصح: العالمان هما **لا ـ متناظران**. وبما أنهما نتيجة تصورات من ع$_0$ لا تتمتع باستقلالية وجودها، فإن أفراد ع$_د$ لا يكونون أبداً في وضع يسمح بإدراك عالمنا لهم (عالم الحضور) كخيار بديل افتراضي خاص بهم. يقول أحد المعتقدات التي تتحكم بالإطار المسرحي بأنه يجوز للمشاهد أن «ينظر إلى» العالم الدرامي، ولكن سياقه (المسرحي) الخاص لا يمسح للشخصيات الموجودة على المسرح بأن تنظر إليه ولا أن تتصوره.

قد يكون في ذلك اعتبار لا طائل تحته ـ ما من أحد يعتقد بأن «لريتشارد III» مكاناً في عالمنا أو أنه قادر على تصوير أي شيء مستقل عن الدراما ـ فيما لا يبدو أن الأمر كذلك بالنسبة إلى بعض الكتاب المسرحيين الذين حاولوا «ثني» قاعدة اللا ـ تناظر وتقديم الشخصية الدرامية التي تتفاعل مباشرة مع المشاهدين وسياقهم. ومن بين المحاولات الجديرة بالاهتمام في هذا المجال، **إهانة المشاهدين** «لبيتر هاندكيه» (حيث يُرهق المشاهدون بالمواعظ)، و**بانتظار غودوت** (حيث ينتقد المسافران الجمهور بشكل معادٍ)، ولا سيما **ست شخصيات تبحث عن مؤلف** «لبيراندللو» التي تعرض افتراضاً «ضياع» الشخصية الدرامية المعنية الآتية من ع$_0$ لتسأل بشكل بيّن عن بيت في ع$_د$ الصالح. من الواضح هنا أن ع$_0$ المفترض هو عالم وهمي، جزء من ع$_د$ حجب بشكل يوهم بأنه يخدع المشاهدين ويدفعهم إلى التصديق بأنه في الواقع ليس إلا عالمه هو: يمكن «اعتبار تجربة «بيراندللو» مسألة خدعة للعين (Trompe l'œil): الكاتب نفسه له دور في

[عالم] «بيراندللو»» (إيكو 1978، ص. 53).

ويمكن للعالم الدرامي أن يتوسع ليشمل «المؤلف» و«المشاهدين» ويمكنه أن يشمل «المسرح»؛ ولكن هذه المسائل تبقى خيارات «ممكنة» وفي ذلك لا يمكنها أن تكون مراجع حقيقية (يكون الجمهور الذي أهانته شخصيات «هندكيه» نفسه موجوداً بالفعل أكثر مما يكونه كوجود واقعي، ويبقى كذلك مهما بلغت محاولة أخذه على حين غرة من البراعة).

«تحقيق» *(Actualization)* العالم الدرامي

لا يكون ولوج العوالم الممكنة كافة - بما في ذلك الدرامية منها - مادياً بالطبع، بل بالتصور، ذلك أنه «يتوجب على المرء «أن يبدأ حيث يكون المرء»، وذلك **أننا** جُعِلْنا في مكان من خلال عالمنا الحقيقي هذا (ريشر 1975، ص. 92). تكون العوالم الممكنة **قد تحققت** عندما يكون عالمنا الحقيقي قد تبدل بحيث يكون ملائماً لها. قديماً، عام 1939، كان من السهل جداً في نهاية الأمر أن نفترض حال شؤون يكون معها نصف العالم في حالة حرب، ثم كف ذلك سريعاً بالطبع عن أن يكون ممكناً وحسب. فالعوالم الامتناعية تكون حقيقية بسبب ساكنيها المزعومين فقط، ولا يمكننا أن نختبر حالها حقيقة، لأن ذلك يستلزم تحول «هنا» (سياقنا المادي) إلى «هناك» الإفتراضية البعيدة. قد تكون تجارب الحلم (وعالمه) والهذيان (التلعثم الغيبي) والذهان (الفصامي، على سبيل المثال)، الاستثناءات الوحيدة شرط تماسك - «هنا» الذي يحد من إمكانية تصور

عوالم أخرى، ذلك أنها تسمح بأن يغترب الفرد عن سياقه وبأن تدرك حال شؤون بديلة كواقع مباشر أكثر.

وعلى الرغم من ذلك، يجدر لفت الانتباه إلى تمييز ذي شأن ـ ولا سيما بالنسبة إلى سيميائيي الدراما ـ بين العوالم الخيالية التي تبقى بعيدة بشكل ظاهر والعوالم الأخرى التي تكون ماثلة كحقيقة مفترضة. فأحوال الشؤون التي تشترطها مواصفاتها (انظر، ص 153 أعلاه) أو يشترطها تصورها القصصي على حدٍ سواء، تعتبر انتقالاً أكيداً من سياق المشترط المباشر أو القارىء، إلى حد أن «السرد» الكلاسيكي يكون موجهاً على الدوام بشكل بيّن نحو «هناك» و«آنذاك»، نحو «مكان آخر» خيالي يتعين في الماضي ويفترض أن يوحى به للقارىء من خلال الإسناد والوصف.

ومن ناحية ثانية، تقدم العوالم الدرامية إلى المشاهد كبنى «حقيقية مفترضة»، ذلك أنها تدرك وهي تطّرد «هنا والآن» من غير اللجوء إلى التوسط السردي. فالعرض الدرامي يترجم منال العوالم الممكنة التصوري إلى منال مادي إستعارياً، ذلك أن العالم المبني يكون مفرَّجاً ظاهرياً للمشاهدين ـ أي مبيناً ـ أكثر مما يكون مشترطاً أو موصوفاً. «فالقصة التخيلية» كما لاحظ ذلك فيلسوف اللغة «جون سيرل» (J. Searle) «هي تمثيل مزعوم لحال شؤون ما؛ أما المسرحية، أي المسرحية المعروضة، فهي ليست تمثيلاً مزعوماً لحال شؤون ما؛ بل إنها حال الشؤون المزعومة بذاتها» (سيرل 1975، ص. 328).

هذا التمييز ليس تقنياً وحسب، بل يُشَكِّل بالأحرى أحد

المبادىء الرئيسية لشاعرية الـدراما المقـابلة لأحد مبـادىء التخيل السـردي (القصصي). وقد أشـار أرسطو إلى هـذا التمييـز بشكـل ضمني في تمييـزه لضـروب التمثيـل، بـ ديـاجـازيس **(Diegesis)** (الوصف السردي) ضد ميماسيس **(Mimesis)** (محـاكاة مبـاشرة). وكان لهذا التمييز نتائج هامة بالنسبة إلى منطق الدراما ولغتها.

وخـلافاً لمـا يحصل بـالنسبـة إلى العـوالم الممكنـة الأخـرى (التصـورية)، التي تنشـأ عندمـا تكون مـواصفاتهـا قـد اكتملت أو عندما تكون قد وصفت جزئياً على الأقل (كما يحصل بالنسبـة إلى الرواية) فقط، وتكون قد تموضعت، يشترط المشاهد بـأن ينوجـد العالم الدرامي قبل أن يعرف أي شيء حـوله. يتكشف اتفـاقياً ع$_د$ **in medias res**(*)، قبل أن تتعين الخصائص، وفي مسـار التمثيل فقط، تظهر للعيان ميزاته الخاصة وهوية الأفراد وخصائص ترتيبهـا الزمني والجغرافي وتاريخها، إلخ. وفي النطاق الـذي يجري فيـه تفريج المشاهدين افتـراضاً على مجمـوعة أفـراد في سياق مكـانها وزمانها الذي يتكرس بكونه مـوجوداً من قبـل (للشخصية الـدرامية وبيئتها ماضٍ قبل - نصي)، يجوز أن يتعارض بناء ع$_د$ مـع المعيار الـذي لا يجيز «بلوغ» العـوالم «الإفتراضيـة» ولا زيـارتهـا، وإنمـا يجيز تعين مواصفاتها ليس غير:

في المعنى الشامل للكلمـة، يكون هنـالك عـالم ممكن آخر بعيد جداً. ولا يمكننا حتى لو سرنا نحوه بسرعة تفوق سـرعة

(*) «وسط الأشياء»، وبمعنى آخر، في مجرى الفعل، عبارة لهوراس (فن الشعـر 148) تفسـر كيف يـرمي هـوميـروس القـارىء in medias res (Larousse).

الضوء، أن نصل إليه. فالعالم الممكن يكون معطى بواسطة شروط وصفية تتداعى معها أفكارنا... العوالم الممكنة تكون مشترطة ولا يجري اكتشافها بواسطة المقارب الفعالة.
(كريپكيه 1972، ص ص. 266-267).

وفي غياب الدلائل السردية التي توفر الوصف الخارجي وقضايا «خلق - العالم»، يفترض أن تتعين مواصفات العالم من داخله بواسطة إرجاعات يخصصها الأفراد الحقيقيون الذين يكونونه... وعلى الرغم من أن معرفتنا بـ$ع_{تامبرلاين}$ (Tamburlaine) يصعب تجاهلها، مثلاً، فقد تكون في جزء منها نتيجة أسانيد (Predications) بينة أنشئت خصيصاً لهذا الغرض (لتقدم معلومات حول أصول البطل المتواضعة وجاذبية حضوره ونجاحه كقائد عسكري الخ.)، ونسبت إلى الأفراد الذين توحي بها خصائصهم وذلك من خلال الإتفاق الذي توفره أقصر طريق. وهذا يعني، قبل أي شيء آخر، أن «تامبرلاين» نفسه يخصص تميزه في كونه مكوناً في $ع_{تامبرلاين}$.

إذاً، تتكشف العوالم الدرامية من خلال الأشخاص أي الأفعال والتصريحات التي ينشئونها وليس من خلال تعليقات خارجية. ويمكن أن نسمي هذا المبدأ بمبدأ **انعكاسية** (**Reflexivity**) $ع_{د}$، ذلك أن أفراده وخصائصهم وأعمالهم يكونون افتراضاً وصفهم نفسه. وعلى المشاهد أن يستنتج إنشاء العالم من كونه شاهد عيان على ذلك، مما يجيز لـ$ع_{د}$ بأن يحدد نفسه بنفسه عوض أن يكون قد نشأ من الخارج بفعل تدخل فريق ثالث.

لنفترض، عوضاً عن ذلك، أنه كان يتعين أن يكون وصف عدد متكلفاً، أن يكون ما يحدث فيه مروياً وأن تكون الشخصية الدرامية مشخصة بواسطة «صور وصفية» أدبية، لكان من المحتم أن يكون دور الممثلين والديكور تكرارياً: كان من الممكن أن يطالب أحدهم براوٍ يقوم بذلك. فتكون **ميماسيس** بالتالي مساوقة **للتعريف بالإبانة** أو **بالمثال**[2] عن العالم الممثل (موضوعياً، لا شك بأن الممثل والمسرح اللذين يشكلان الجزء الأهم والأكبر من هذا العالم، هما اللذان يعرفان بالإبانة، أما العالم الإفتراضي فإنه يعرف كذلك بالإستعارة وحسب).

وما إن تنشأ بيئة الشخصية الدرامية كسياق حقيقي فرضاً - وبالتالي حسي في مادته - حتى يصبح الرجوع إليه ممكناً وكذلك «الإشارة» إليه مباشرة. يمكن للممثل أن يشير إلى المسرح والديكور وإلى أمثاله الممثلين **وكأن** هم المراجع الدرامية بحيث أنه يقوي إيهام التمثيل المباشر للعالم المبني. وعلى هذا النحو تستلزم العلاقات الايمائية والبونية الحاصلة على المسرح - تكون اتفاقيتها المقبولة قد تعينت - تحديداً شاهدياً لهوية الإرجاعات وموقعها في السياق الدرامي: «يمكن بالتالي للتشخيص الفردي داخل العوالم المميزة الخصائص أن ينشأ بالإبانة كذلك - بعد أن يكون أحدهم قد أدرك أين وضعت الوحدات المكونة له وإلى أين يشير أفراد عامته (**من غير افتراض**)، يمكنه كذلك أن يعين أشياء

(2) انظر، الإبانة ص49 أعلاه، وحاشية الصفحة نفسها عن التعريف بالمثال.

تدرك في عوالم غير موجودة على نحو شبه ـ إباني»(ريشر 1975، ص ص. 92-93).

تعلق أهميـة كبرى على دور الشواهد اللفـظيـة في «تحقيق» العـالم الدرامي. يكـون العالم الممكن حقيقيـاً في المدى الـذي يكون الرجوع إليه ممكناً كمكان ـ زمان **هنا والآن**. يعتبر التعريف التـأشيري المؤشـر الأهم على السياق الحـاضر كمقـابل لسيـاقات «هناك» البعيدة التي يمكن للمـرء أن يتصورهـا أو أن يصفها. فمـا هو «حقيقي»، كما أشار إلى ذلك «دافيد لويـز» (D. Lewis)، «هو شـاهدي مثـل «أ» أو «هنـا» أو «الآن»: يعتمـد في إرجـاعـه على ظـروف التلفظ، ليدرك العـالم الذي يـوضع فيـه التلفظ» (1973، ص. 86). فمن أجل إنشاء عد من داخله كعـالم حقيقي يطّرد في الحاضر (حتى وإن جعل صراحة في «الماضي» من حيث الترتيب الـزمني) يفترض بـالتالي أن تكـون الشخصيات الـدرامية مـرئيـة» (و«مسموعة») كي تترسّخ، على حـد قول «السـاندرو سيـرپييري» (A. Serpieri)، «صـلات بعضهـا بـالبعض الآخـر أو صـلاتها بـالأشياء، أو بفضـاء المسرح **من خـلال علاقـات فضائيـة إبانيـة تـأشيريـة**. وينتج عن ذلـك تـأثيـر قـوة فعـل الحـدث المسـرحي وفتنتـه. . . لأن المسرح محـاكـاة مبـاشـرة للمعيـوش لا انفصـال للمروي». (1978 b، ص. 20). (حول دور التأشير في الخـطاب المسرحي، أنظر ص. 213 ff أدناه).

مبـدأ إنشاء التمثيـل الـدرامي إذاً، هـو تخيـل **حضـور** عـالم

معروف يصبح افتراضياً: يجيز المشاهد للشخصيات الدرامية، عبر الممثلين، بأن يعيِّنوا بناء امتناعياً كأنه «هنا والآن» استناداً إلى فهم أن «سكان العوالم الأخرى قد يسمون فعلاً عوالمهم أنفسها عوالم حقيقية، إذا كانت كلمة حقيقية تعني لهم ما تعنيه لنا [أي أنهم يعيشون فيها]» (لويس 1973، ص ص. 85-86). فالمشاهد لا «يدخل» إلى «هنا والآن» الخاصة بـ عد - سياقه المحدد شاهدياً يبقى مسرحياً وليس درامياً - ولكنه يقبل بأن يستحوذ هذا العالم على انتباهه ويقبل بأن هذا الجزء من ع$_0$ (المسرح والديكور والممثلين) يمكن أن يشار إليه وكأنه مقيم في العالم التخيلي.

عوالم - داخل - العالم: عوالم الشخصيات والمشاهدين الفرعية

إن إدراكنا لعالمنا لا يمكن إلا أن يكون مشروطا بالمعتقدات والنزوات الخيالية والمخاوف والرغبات التي نتصوَّرها ونسقطها عليه - أي جميع أحوال الشؤون التي نتخيلها ونعقد العزم على تحقيقها. عالم الدراما «الحقيقي» يكون كذلك عرضة لتأملات وتصورات لا تسقطها الشخصيات وحسب بل يسقطها كذلك المشاهدون الذين يراقبونه. وبما أن مسار الحوادث الممثلة لا «يعرف» تماماً قبل نهاية العرض، تصبح الإفتراضات والتوقعات والتصورات المسقطة التي تقوم الشخصيات الدرامية ويقوم أفراد المشاهدين بإنشائها على حد سواء حول عد ونموه الممكن، على قدر كبير من الأهمية بالنسبة إلى بقاء العالم المذكور اطرادياً. عندما تقوم الشخصيات أو يقوم المشاهدون بإفتراض حال شؤون

ما في ع$_د$، سواء برهنت عن صوابها أو خطئها، يمكن للمرء أن يتحدث عن **عوالم فرعية (Subworlds)** يجري إسقاطها عليه. بناء العوالم الفرعية يكون في أكثر الأحيان المسؤول عن مواصلة إهتمام المشاهد (رغبته باستكشاف إمكانية وقوع نتيجة ما كان يتوقعها)، والمفاجأة الدرامية وال «پيريپاتيا» **(Peripeteia)**[3] (عندما يتأكد خطأ توقعات المشاهدين أو الشخصيات) أي توليد التوتر و«التشويق» (Suspense) (أيُّ تصور من الإمكانيتين يمكن أن يتحقق؟) وهكذا دواليك.

وبما أن الشخصيات الدرامية تكون مربوطة بالدراما كلياً، فإنها لا تستطيع أن تبني من تلقاء ذواتها عوالم ممكنة بالفعل. ولكن الألفاظ المنسوبة إليها تقترح وبأشكال متنوعة أحوال شؤون ممكنة لا تتوافق مع حال الشؤون «الحقيقية» في ع$_د$ كما تكون قد تشكلت عند هذه النقطة، أو تكون قد تأكد صوابها أو خطأها وحسب. في مطلع **هملت**، حين يكون االمشاهد (أي مشاهد نموذجي - قد يكون من سكان المريخ - لا يعرف شيئاً عن المسرحية) يجهل ع$_{\text{هملت}}$ «كلياً»، يكون هنالك تنازع لإمكانيتين يمكن توقعهما: عالم يسكنه شبح الملك السابق أو عالم لا تقلقه مثل هذه الأسرار (إفتراض «هوراتشيو» - «يقول هوراتشيو بأن ذلك ليس إلاّ من صنع خيالنا»، أي أنه لا يعتبر أن الشبح جزء من ع$_{\text{هملت}}$ «الحقيقي» بل هو جزء من عالم خيالي أسقطه «مارسلوس

(3) أو الإنقلاب الدرامي.

وبـرناردو»). وحـدث أن عالم الحـراس الفرعي هـو العالم الـذي تحقق في ظهـور الشبح، فـأضطر «هـوراتشيـو» إلى تـرك عـالمـه الخالي من الأشباح كمـا كان قـد افترض، والقبـول بواقـع $ع_{د}$ كما يُرى.

تكتسب قضـــايـا «خلق ـ العــالم» التي تعبـر عنهــا مختلف الشخصيات الدرامية شرعيتها من خلال مواقف قضائيـة (**Proposi-tional attitudes**) كمـا اصطلح على تسميتهـا «بـرتـرانـد راسـل» (B. Russel): وهي أن كـل عـالم فـرعي يكـون قـائمـاً في جهــة (Modality) خـاصـة تعبـر عنهـا أفعـال مثـل «يعتقــد» و«يـرغب» و«يعــرف» و«يتمنى» و«يخشى» و«يـأمــر» التي تشيـر إلى مــوقف المتكلم من القضيـة الملفوظـة. هنالـك فرق واضـح بين جهـات الألفاظ مثل «ربحت 10,000 £» (أي، **أعرف**) و«أظن أنني ربحت 10.000 £»، و«آمـل أن أكـون قــد ربحت 10.000 £» و«أتمنى لـو كنت ربحت 10.000 £». وبـالتـالي يصبـح من الممكن التحـدث عن عالم معارف المتكلم (أو العالم المعرفي) وعالم معتقداتـه (أو عالم التصديق)، وعالم آماله ورغباته أو مخاوفه (العوالم الإرادية) وعـوالم أحلامـه، أحـلام اليقـظة والتخيـلات (العـوالم الحلميـة) وعوالم أوامره (العوالم السلوكية، أي أحوال الشؤون التي يأمر بأن تحصل).

تترسخ بنيـة الدرامـا على تنازع عـوالم فـرعيـة كهـذه. ففي الرجوع إلى $ع_{ممت}$ يمكننا أن ندرك مدى تصادم عـوالم الإعتقاد أو التصديق المختلفة ـ اعتقادات «هوراتشيو» ضد اعتقادات الحراس

واعتقادات «كلاوديـوس» أو «غرتـرود» ضد اعتقـادات هملت (في مشهد غرفة النوم، الفصل الثالث، المشهد الرابـع، يكون الشبـح «حقيقياً» بالنسبة إلى هملت، ولكنه يبقى بالنسبة إلى أمـه من نتاج جنونه) ـ ويمكننا أن ندرك كذلك أي قدر من الدراما ترسـخ على تنازع العوالم السلوكية التي تسقطها الأشباح وأوامـر «كلاوديـوس» على التوالي. هملت الأب يأمر إبنه بـأن يعمل على تحقيق مـوت «كلاوديوس»، فيما يطلب «كلاوديوس» المـوت لهملت نفسه، في البداية من خلال الرحلة إلى إنكلترا، ومن ثمة من خـلال المبارزة بينـه وبين «لايرتس». يبـدو أن العوالم الفـرعية المفتـرضة يقصي بعضهـا البعض الآخـر (أي أنهـا «ممكنـة غيـر مـتكـافئـة ـ Incompossible»، في المصـطلح المنطقي الشـائع) ذلـك أن كل عالم من هذه العوالم يستلزم إلغاء بـطل العالم الآخـر (هملت ثم كلاوديوس على التوالي). ولكن إحدى صـور المسرحيـة التهكمية تكمن في أنه يجري تنفيذ كلا الأمرين تقريباً في المشهد النهائي.

لا يجري التعبير عن عوالم المشاهد الفرعيـة بواسـطة قضايـا افتـراضية، ولكنهـا تميز بـالـرغم من ذلـك، عبـر مـواقف ممـاثلة كـالاعتقاد والأمـل والتخوف والتمني، الـخ، ويتـوقف ذلـك على مدى «تورط» المشاهد في الدراما وعلى أسس إسقـاط تصوراتـه. ومن الشائع أن ينجر المشاهدون إلى تشكيل عالم يعتقد أفراده من خـلاله بـوجود حـال شؤون ما في الـدرامـا، لكنهم لا يلبثـون أن يكتشفـوا بأن الأمـر لم يكن على هذا النحـو ويصاحب اكتشـافهم لذلك صدمة سارة في أكثر الأحيان.

في مسـرحية من **«يخاف فرجينيـا وولف»** «لإدوارد آلبي» (E. Albee)، تفترض الشخصيتان الرئيسيتان «جـورج» و«مارتـا» معاً، وجود عالم يتضمن شخصاً يجري الرجوع إليـه في أكثر الأحيـان، هو ابنهما. ولكن خصائص الإبن الغائب الموصوفـة بالتفـاهم فيما بينهما ـ سنه وسيرته ولون عينيـه وشعره، الـخ ـ تتبدل من وصف إلى وصف مسببـة بعض الإرتبـاك لجمهـور المسـرح ولضيفي «جورج» و«مارتـا» اللذين يؤلفان الجمهـور الدرامي معـاً، ويجري تشجيعهما كليهما على القبول بوجود الولد الذي يظهر، ولا شك، أنه يشكل النقطة المرجعية الرئيسية في حياة الـزوجين. الحادثتـان المسرحيتان (**Coups de théatre**) الرئيسيتان في النص تنتجـان عن فعل «تدمير» الإبن، في البدايـة من خلال إعـلان موتـه، ومن ثمة من خـلال انفضاح أمـر اختلاقـه. في هذه الحـال يتـطابق اعتقـاد المشاهدين مع اعتقاد اثنتين من بين الشخصيـات ويتطابق كـذلك مـع عوالم خيـال (على الرغم من وجـود اختلاف طفيف بين هـذه العوالم) الشخصيتين الأخريين. حل عقدة المسرحية يشمل رحيل جميع المتورطين عن هذه العوالم غير ـ الحقيقية.

الفعل والزمن الدراميان

دينامية العالم الدرامي: المستويات الزمنية

إنه لمن الواضح بأن عـوالم الدرامـا الممكنة لا تكـون بسيطة ولا تكـون حال شؤون ستـاتية أبـداً، بل تكـون بـالأحـرى مـركَّبُ أحوال **متتاليـة**. فعالم **مـاكبث** الدرامي ليس مجمـوعة من الأفـراد

(مالكولم وماكدوف وماكبث وغيرهم) لهم خصائصهم الشخصية (إنهم اسكتلانديون ونبلاء ومولعون بالحروب) الموضوعة في مكان مميز في تسلسل زمنه وجغرافيته (اسكتلندي وسطوي) وحسب، بل متتاليات أحداث مترابطة تشمل هؤلاء الأفراد من خلال سياق متغير. «يمكننا اعتبار العوالم الدرامية»، كما اقترح «توين أ. ڤان ديك» (T.A. Van Dijk)، «ليس مواقف أحوال شؤون ممكنة وحسب، بل كونها كذلك مسارات حوادث» (1977، ص. 30). ولا يتشكل بالتالي $ع_{د}$ بواسطة حال شؤون ابتدائية أو نهائية ممكنة ممثلة بل من خلال تعاقب الأفعال كلها، أي الحوادث والمواقف التي جرى تفعيلها درامياً. ولذلك يمكننا أن نُضَمِّنَ أي قدر من العالم الدرامي، بنية زمنية تقوم بتعيين هذا العبور من الحالة الابتدائية ($ع_{د}$ في زمن $ز_{1}$) إلى الحالة النهائية ($ع_{د}$ في $ز_{م}$) عبر متتاليات أحوال وسيطة ($ع_{د}$ في $ز_{ن}$). المشكلة تكمن في تحديد المستوى الذي يفترض أن توضع هذه البنية فيه.

هنالك، في الواقع، أربعة مستويات زمنية لا غير في الدراما، باستثناء زمن العرض الحقيقي، يمكن أن تدخل في اعتبار $ع_{0}$. وأكثرها مباشرة، هنالك **الآن التخيلي** الذي تفترضه الشخصيات الدرامية - التأشير الزمني الذي «يحقق» العالم الدراما. هذا التأشير يبقى ثابتاً: فالفعل، كما أشار ثورنتون وايلدر (Th. Wilder)، «يأخذ مكانه في زمن يستمر في الحاضر. . . ويكون في المسرح الآن دائماً» (اقتباساً عن، لانغر 1953، ص. 307). ويمكننا اعتبار ذلك **زمن الخطاب**. وعلى الرغم من

أنه يستمر، فهو دينامي، ذلك أن اللحظة التي يرجع إليها تأشيرياً لا تكون قابلة للإعادة. وقد أشار الناقد الألماني پيتر زوندي (P. Szondi)، إلى هذه الناحية بشكل جيد:

> . . . يقع الفعل الدرامي في الحاضر دائماً ـ ولكن ذلك لا يعني أنه سْتَاتِيّ على الإطلاق؛ إنه يُعَيِّن مرور الزمن الحاضر في الدراما وحسب ـ يمر الحاضر ويتحول إلى الماضي، فيتوقف في ذلك عن كونه حاضراً. يمر الحاضر محدثاً تغيراً فينشأ عن هذه النقيضة حاضر جديد مغاير. مرور الزمن في الدراما توالٍ مطلق لأزمنة حاضرة. (زوندي 1956، ص. 15).

وتظهر في الوقت نفسه تغيرات المواقف والحوادث المزعومة في «الآن» الخاصة بالخطاب (بالإضافة إلى تلك التي يجري الرجوع إليها واستعادتها في كونها «آنذاك») وفقاً لترتيب زمني ما في المسرحية لا يتوافق دائماً مع ترتيبها المنطقي. ففي ماكبث يظهر الحدث المُمَثَّل الأول (أول ظهور للساحرات) «كمقدمة» للفعل الرئيسي، ويليه مشهد المعركة حيث يجري الرجوع إلى خلفية حوادث سابقة له في منطقها وترتيبها الزمني، الخ. ويشكل هذا التسلسل الزمني الاستراتيجي المحض، أي الترتيب الذي يجري فيه ظهور الحوادث أو روايتها (بما في ذلك الفعل العرضي والمقدمات الهزلية وغير ذلك) ما نطلق عليه عادة تسمية زمن الحبكة. إنه في الواقع بنية إعلام درامي داخل زمن العرض نفسه.

ويستطيع المشاهد من خلال الإعلام الناتج عن الحبكة أن يُجَرِّد ترتيب زمن الحوادث الحقيقي بما يتضمنه من حوادث مروية تشكل بالتالي ذهنياً تسلسل زمن $ع_{د}$ أي الحقبة الزمنية التي يفترض أن تمر بين $ز_{1}$ و $ز_{م}$ في بنيتها الداخلية وبصرف النظر عن الترتيب الذي يجري فيه إظهار الحوادث أو روايتها. تسلسل الزمن ينتمي إلى خرافة الدراما (أنظر المقطع التالي).

وفي أكثر الأحيان، يجري اعتبار حوادث الدراما، ولا سيما عندما يشمل ذلك الحوادث والأفراد «الملتقطة» من $ع_{0}$، موضوعة في حقبة تاريخية مميزة ـ تتحول آنذاك المحددة على نحوٍ ما إلى الآن التخيلية. هذا المستوى الزمني الرابع، أو الزمن التاريخي، يقوم بتعيين خلفية التمثيل الدرامي الامتناعي بشكل أكثر دقة. ويكون لذلك صلة وثيقة بترتيب تسلسل الزمن الذي يكون فيه الزمن التاريخي، الذي يفترض أن يجري الرجوع إليه في $ز_{م}$، مختلفاً تماماً في $ز_{1}$ (بزيادة يومٍ أو عام أو عشرة أعوام، مثلاً).

وفي بنائه التصوري للعالم الدرامي استناداً إلى المعلومات التي تقدم له (من خلال الديكور أو الإيماءة أو اللفظة) في سياق زمن الحبكة، يستنتج المشاهد تسلسل الزمن كبنية زمنية لـ $ع_{د}$ مقابلة لخلفية المسرحية «التاريخية» المميزة (المحققة بالتأشير) تشكل دينامية $ع_{د}$ من حيث التجريد فيما يعهد بديناميات المسرحية من حيث البنية الصورية إلى الحبكة.

الحبكة *(Plot)* والخرافة *(Fabula)*

يتوافق التمييز بين بنيـة ع~د~ الدينـامية كبنـاء ذهني وبنية تـرتيب الإعـلام الاستراتيجي مـع تمييز الشكـلانيين الروس بين **الخـرافة** (الحكـايـة) وسيـوزت **(Sjuzet)** (الحبكـة) في تحليلهم للســرد. **فالخرافـة** خط ـ الحكايـة الأساسي في السـرد، وتشمل الحـوادث نفسها في ترتيبهـا المنطقي الـذي يتوصـل إليه القـارىء أو الناقـد بتجريده الـ **سيـوزت** أو الحبكة التي تشكـل تنظيم السـرد العملي نفسه (بما فيه أشياء محذوفة وتغيـرات في التعاقب ووقـائع مـرتدة Flashbacks وجميع التعقيبات العرضية والأوصـاف، الخ، التي لا تساهم مباشرة في دينامية الحوادث).

وبما أن الدراما تكون محاكية أكثـر مما تكـون وصفية سـردية تماماً ـ أي أنها تكون ممثلة أكثر مما تكون مروية ـ فإنها لا تساعد على التمييز بين الترتيب **السردي** وبنية الحوادث. وعلى الرغم من ذلك، فإن تمايز الـ **سيوزت/الخرافـة** يناسب الـدراما جـداً (انظر، پانييني 1970) إلى حد يفتـرض معه بـالأفعال والحـوادث التي تقع في ع~د~ أن يستـدل عليها من التمثيـل الذي يكـون لا ـ خطيـاً وغير متجانس (يُرى بعض الحوادث فيما لا يُرى بعضها الآخر) ومنقطعاً (تمر الحوادث من سلسلة حوادث إلى أخرى، من الساحرات إلى ساحة القتال، مثلاً، لتـرتد من ثمـة إلى الساحـرات) وناقصـة (لا يفترض أن يساهم كل أمر في إنشـاء ع~د~، ويمكن لبنيته الـزمنية أن تُفَـرَّج صراحـة أو أن تروى: قـد تمر أعـوام وقد تـظهر «فجـوات» كبيرة بين الحوادث يقوم المشاهد بردمها).

وبناءً على ذلك، يكون ع$_{ماكبث}$ الذي يبنيه المشاهد **كخرافة** أو حكاية مغايراً تماماً للـ «**سيوزت**» أو حبكة **ماكبث**. فبالنسبة إلى الأولى تعتبر نبوءات «الساحرات» مثل مقتل «دانكان» وموت «ليدي ماكبث ولقاء «ماكبث» و«ماكدوف»، الخ، أحداثاً تقع على مستوى واحد وتشكل تسلسلاً زمنياً ومنطقياً. وبالنسبة إلى الثانية، يقوم ضرب التمثيل بتمييز هذه الأحداث إلى حد كبير. فالبعض منها (تكهنات «الساحرات» ولقاء «ماكبث» ـ «ماكدوف») يجري تفريجه بشكل صريح، بينما يُرْوَى البعض الآخر **فيما بعد**. وتشمل الـ **سيوزت**/الحبكة كذلك الأحداث التي لا يدخلها المشاهد في بنية **الخرافة**/الحكاية نفسها (لأنها لا تساهم في اطِّراد الحوادث): لا تعتبر في فقه القصة توابع دافعة «أساسية» بل شواهد أو «محفزات» ستاتية. (انظر، بارت 1966، ص ص. 79 ff؛ وانظر كذلك تطبيق مفاهيم «بارت» على الدراما في، پانييني 1970).

ومن الواضح أن **الخرافة**، وبالإضافة إلى كونها تجريداً للـ «**سيوزت**»/الحبكة، تعتبر كذلك **إطناباً (Paraphrase)** من النوع القصصي ـ المزيف الذي يعمل به المشاهد أو الناقد عندما يقص حكاية الدراما، مثلاً. ويكون غرض المشاهد الأساسي إنشاء فرضية من خلال شهادته على التمثيل: يستبق الحوادث ويحاول «مد الجسور» بين الحوادث العارضة التي لا يكون بينها رابط صريح، ويحاول أن يستنتج إطار الفعل الإجمالي انطلاقاً من «بيتات» المعلومات التي غذته. وفي سعيه إلى تصور عالم

الدراما الممكن، يعنى المشاهد أولاً بجمع شتات منطق الفعل الأساسي.

الفعل ***(Action)***

إذا كانت **الخرافة** التي تشكل بنية الدراما الكلية سلسلة دينامية من الأحداث والأفعال، فإن ذلك يستدعي تعليق أهمية كبرى على النحو الذي يجري معه تعريف هاتين العبارتين. فمفهوم **الحدث**، كما يشير «ڤان ديك» يتضمن مفهوم **التغير** داخل حال شؤون ما:

> يمكن أن ننظر إلى التغير في كونه علاقة تقوم بين العوالم الممكنة أو أحوال الشؤون أو في كونه عملية تجري فيها. وعلى نحو أوضح، فإن التغير يتضمن **اختلافاً** بين أحوال ـ عوالم أو مواقف وهو يستدعي بالتالي ترتيباً زمنياً للعوالم. (ڤان ديك 1977، ص. 168).

فالحدث الدرامي إذاً، هو تغير داخل حال الشؤون الموجودة (في لحظة ما من زمن $ز_م$) في $ع_د$.

ومن بين أنواع الحدث الممكن داخل الدراما (والذي يشمل، على سبيل المثال، الكوارث الطبيعية وتدخلات **دِيّوسْ إكْسْ ماكِينا**[4] والموت الطبيعي والحوادث التي تتعدى إرادة

---

(4) آلة لإستحضار الآلهة في المسرح الإغريقي.

الشر)، فقد جرى تخصيص الفعل على الدوام بامتياز مطلق. ذلك أن تعريف أرسطو للتراجيديا «كمحاكاة للفعل» تردد بشكل ثابت لدى شارحي الدراما على مختلف أنواعها. ولكن ما المقصود «بالفعل» تماماً، وكيف يتمثل ذلك في العالم الدرامي؟

فقد عيَّن هذا الفرع من الفلسفة المعروف بنظرية الفعل بعض الشروط الضرورية لإنشاء فعل ما (انظر، ريشر 1966؛ ڤون رايت ـ Von Wright 1968؛ دانتو ـ Danto 1973؛ ڤان ديك 1975-1977): هنالك كائن مدرك لما يقوم به من أعمال يسبب عن قصدٍ تغيراً ما في سياق ما ولغاية ما. وجرى بالتالي تعيين ستة عناصر تكوينية للفعل: **الفاعل** (Agent)، **وقصده** (Intention) من فعله، **والفعل** (Act)، أو **نمط ـ الفعل** (Act-type) الناتج، **وجهة** (Modality) الفعل (الطريقة والوسائل)، **والوضع** (Setting) (زمان الفعل ومكانه وظرفه)، **والغرض** (Purpose).

وتتسع هذه الترسيمة لتشمل جميع الأفعال الممكنة بدءاً بنور سيجارة وانتهاءً بانفجار برلمان، ولكنها تستثني **الأعمال** الطارئة أو اللاشعورية كالعبث عن غير قصد وحك الرأس والتحرك خلال النوم. ويجري عادة إدخال فئات إضافية للتمييز بين أنماط الفعل ودرجات تعقيده المستخدمة. وبالتالي فإن الأفعال **الأساسية**، أي تلك التي «لا تحتوي على مكونات أفعال إضافية» (دانتو 1973، ص. 28) (مثل تصويب السلاح وفتل مسكة الباب). تؤلف مركَّب أفعال أو ترتيباً ـ رفيعاً لها (فعل فتح الباب التام، على سبيل المثال). ويمكن لهذه الأفعال المعقدة أكثر من غيرها، أن تتراكب

في **متسلسلات متعاقبة** (Sequences) (حيث يكون هنالك غرض إجمالي يربط الأفعال المنعزلة المستخدمة كما يحصل في قيادة السيارة التي تستدعي ضرورة عدة أفعال مكونة) أو في **متتاليات** (Series) (حيث تقع على التوالي أفعال منعزلة غير مترابطة، كما يحصل عندما يتنزه الواحد منا ويتوجب عليه أن ينشىء أفعالاً مختلفة ـ يتطلع إلى واجهات المحلات ويتحدث إلى المارة ويشتري البوظة، الخ).

ويمكننا أن نضيف إلى هذه الأفعال «الإيجابية» أو المنتجة ـ الأفعال التي تغير حال الشؤون الناشئة عنها ـ صنفين سلبيين للفعل: **الوقاية** (Prevention) من التغيرات والمحافظة بالتالي على الحال كما هو عليه (يوقف أحدهم ولداً يعبر الشارع راكضاً) **والإمساك** (Forbearance) عن إنشاء فعل مثمر، ولا سيما عندما يكون ذلك متوقعاً (الإمتناع عن تسديد بدل الإيجار يفسر عادة من قبل المالك على أنه فعل قصدي).

ويمكن أن تَسْتَخدم الأفعال فاعلاً واحداً أو أكثر: في هذه الحالة الأخيرة أي حالة **التفاعل** تظهر عدة اعتبارات متنوعة. فقد ينشأ الفعل بواسطة **فاعلين متعاملين** (Collaborators) معاً أو بواسطة عميل رئيسي واحد (**البروتاغونست** أو البطل) وعميل إضافي أو أكثر (**المساعدون**) (Helpers). ويمكن أن يكون الفرد (أو الأفراد المتورطون) ضحية التفاعل أكثر منه مشاركاً فعلياً، فيكون في هذه الحالة بالتالي **المنفعل** (Patient) أكثر منه فاعلاً للفعل

(العقـوبـات والجـرائم وقبـول الأوامـر أمثلة على ذلـك). ويمكن للتفـاعـلات أن تـأخـذ شكـل التعـارض بين الفـاعلين **الأخصـام** (Antagonists) الذين تتضارب أغراضهم.

وفي جميـع أنواع الأفعـال وتـراكيبهـا ـ الأسـاسيـة والـرفيعـة التـرتيب والتفاعـلات والمتسلسلات ـ يشكـل **قصـد** الفـاعـل، أو **الفاعلين** وغرضـه، عنصري البنـاء الأساسيين. ويمكن أن يـوضّح الفارق بين ضابطي الفعل الذهنيين هذين عبر المثل التـالي: تقرر عـائلة أن تمضي عصر يـوم الأحد في حـديقة الحيـوانات فيخـرج الجميع في سيارة العـائلة وما إن يصلوا إلى هنـاك حتى يجدوا أن حـديقة الحيـوانات مقفلة. في مثـل هذه الحـالـة تكـون متسلسلة الأحـداث (قيادة السيـارة إلى حديقـة الحيوانـات) قد أنشئت كمـا ينبغي، ولكن الغرض منها (تمكين العـائلة من تمضية العصـر في مشاهدة الحيوانات) لـم ينجز: وعلى هذا الأساس ميز «ڤـان ديك» (1977، ص. 174 ff) بين **نجـاح ـ القصد** (عنـدمـا ينشـأ الفعـل المراد) **ونجاح ـ الغرض** (الغاية المرجوة من الفعل لم تنجز).

ويكـون لضـوابط الفعـل التّصـوُّريـة ـ أي كـونـه لا يعـرف في حدود أعمال خـارجية وحـدها بـل يجب أن يكون مقـدماً في بنيـة قصـدية وغـائية (قصـد ـ الغرض) ـ وزنهـا الخاص عنـدما تجـري معالجتها في مـلاحظة السلوك وتفسيـره. فالأفعـال ليست قصديـة وحسب بل إنها أمور **مفهومية**: أي أن تعريفهـا يتوقف على تفسيـر الأعمال الموضوعية التي تتضمنهـا. هنالـك «أطر» تفسيـر مختلفة

يمكن أن تحيط بـأعمال ممـاثلة، عندمـا يخبط الفاعـل بيـده على الطاولة، يفترض (منه أو ممن يلاحظه) أن يفهم بأنه يقتل ذبابـة أو يحتج أو يخرس الآخرين أو يمارس الكاراتيه، إلـخ. فالأفعـال لا تكون معرّفة ـ سلفاً بل تكون منسوبة إلى فهم ما.

ولكل هذه الاعتبـارات نتائـج تنعكس على تفسيرنـا للدراما. ذلك أن جميع العوامل التي تناولناهـا بالبحث تكـون فيها مـلائمة بشكـل مباشـر. فعلى مستـوى الحبكـة أو **سيـوزت** يُمَثَّـل الفعـل الـواحد في **متتـاليات** تـرتيب ـ رفيع لـلأفعال التي يجـري التعرف عليهـا كأفعـال قصديـة من نمط محدد، ولكن تـرابطهـا وغرضهـا النهائي لا يظهران دائماً بشكل صريح، وينجزان بشكـل منقوص: في الفصـــل الأول من **مـــاكبث** يؤلف التفـــاعـــل التـــاملي بيـن الساحرات (تحديد المـوعد) ومـوت ماكبث البـطولي في المعركـة وأعمال التزوير التي يقوم بهـا تاين ـ كـاودور وتكهنات السـاحرات لماكبث وبانكو، وغيرها، متتاليـات أفعال منعـزلة تتمتـع بقصديـة واضحة تماماً (لا نجد صعوبة في تعيين **مـا** يجري) ولكن صلتهـا فيما بينها تبقى بحاجة لأن تترسخ.

وعلى مستـوى **الخرافـة** أو الحكايـة وحـدهـا تفهم متتـاليـات الحبكة وأفعالها المنعزلة وتفاعلاتها بطريقة تشكل معها **متسلسلات** متمـاسكة تحكمهـا أغراض فـاعليهـا الإجمـاليـة. فخـطة مـاكبث لـلاستيلاء على العـرش تمدنـا بإطـار التفسير الـرئيسي للمسرحيـة مستخدمة البطل ومساعده (الليدي ماكبث) في متسلسلة تفاعـلات

مع كلا المنفعلين (بانكو ودانكن) والخصوم (ماكدوف ومالكولم وغيرهما). ويكون دور المشاهد الرئيسي في تتبعه للحبكة تحويل المتتاليات (الأعمال المنعزلة) إلى متسلسلة (أعمال مترابطة) من خلال تصور البنية الغائية المناسبة وبالتالي تصور نتائج التفاعل الممكنة كلها (في هذه الحالة يطرح نجاح - غرض ماكبث الممكن ضد نجاح - غرض ماكدوف ومالكولم وحلفائهما الممكن).

فسواء كان الترتيب - الرفيع للأفعال في الدراما فردياً أو جماعياً، مثمراً أو سلبياً (لنعتبر، على سبيل المثال، إمساك ماكبث عن قتل كلاوديوس وهو يصلي، أحد الأعمال الرئيسية في المسرحية)، فإنه يتعرض لعمليتين تفسيريتين: العملية التي تتعلق بالبنية القصدية للأفعال (إدراكها كأفعال) وتلك التي تتعلق بنتائجه الطويلة - الأمد التي يفترض أن تعتبر غرضاً - أكبر لها. فديناميـة الدراما تنتج عن تشويق - وبالتالي نقل التصور إلى المستقبل - نجاح - غرض/فشل - غرض المتسلسلة بحيث يأتي كل عمل منعزل مفعماً بالنتيجة الكلية الممكنة: «تجريد [الدراما] الأساسي ينبثق من الماضي ولكنه يكون موجهاً نحو المستقبل ويكون على الدوام مفعماً بالأمور التي تقع» (لانغر 1953، ص. 306). وفي العودة إلى مثل ماكبث، فالمستقبل «الفعلي» نفسه يقوم بتعليم متتاليات الجرائم والمعارك والمجادلات - النجاح الخطير لاستراتيجية البطل أو خلاف ذلك - التي تفي بغرض البنية الرئيسية للمسرحية.

وعندما يقول البعض، كما يحصل غالباً، بأن الدراما، كمصطلح و«في جوهرها» معاً، تقوم على أساس الفعل، فإنما يلازم ذلك عادة خلط ليس بين مختلف مستويات أفعال الحبكة والخرافة على التوالي وحسب، بل كذلك بين الفعل المتصور وتمثيله المسرحي. ويفترض، كما هو شائع، أن تكون أحداث الدراما المقومة لها «ممثلة خارجياً» من قبل المؤدين، بحيث يجري التجسيد المسرحي للفعل الذي يمكن إعادته مثل «تورط ماكبث وماكدوف في المبارزة بالسيف» بواسطة مبارزة بالسيف حقيقية بين «جيمس سميث» و«جون براون» المُمَثِّلَين المعنيين.

ماذا يحصل فعلياً في المسرح في إخراج «واقعي» على نحو ما لماكبث لحظة يُفْتَرَض أن يتقابل فيها ماكبث وماكدوف في المشهد الثاني من الفصل الخامس؟ يقترب الممثلان واحدهما من الآخر، على حد قول ج. أو. أورمسن (J. O. Urmson)، «ويؤديان بعض الحركات المادية التي يمكن أن نسميها بشكل مبسط «مقارعة السيف للسيف»» (1972، ص. 338). ذلك يعني أن الممثل لا يقوم في كونه كذلك بإنشاء فعل «المبارزة بالسيف» كترتيب - رفيع (أو تفاعل) وإنما يقوم بإنشاء فعل «مقارعة السيف» الأساسي البسيط. وفي تعبير آخر، ينسب المشاهد إلى الشخصيات بناء الفعل القصدي (وكذلك غرضه بالطبع) على أساس قاعدة «كأن» التمثيلية: «الحقيقة التاريخية هي أن بعض الأفعال الأساسية نسبياً... يجري إنشاؤها في المسرح من قبل الممثلين. فالمشاهدون... يمكن آنذاك أن يفسروا الأفعال

الأساسية أكثر من غيرها في المسرح، على أنها أفعال مركبة أكثر من غيرها وذلك في ضوء الإفتراض الإمتناعي» (أورمسن 1972، ص. 338).

بناء المشاهد للفعل الدرامي ذهنياً يستدعي إذاً، ترتيب تدرج **ثلاثة** - تفاسير (عوضاً عن اثنين). فعلى المستوى الأدنى توجد أعمال الممثل الخارجية التي تشكل في حدّ ذاتها أعمالاً (أساسية) يمكن التعرف عليها ولكن قصدها وغرضها يقتصران على تحقيقها المادي وحده (يمكن أن يتبادل ممثل وممثلة القبلة في المسرح ولكنهما لا يقحمان شخصيهما في المغازلة والحب والإغراء، إلخ، أو قد لا يكون فعلهما هذا، إن حصل، مناسباً للعرض). وعلى أساس هذه الأعمال يقوم المشاهد بتَصَوُّر قصد تخيلي - قصد إنشاء الشخصية لعملها («الاغراء» على سبيل المثال) - ليعين بذلك أفعال الحبكة المنفصلة؛ وتنتج عن هذه الأفعال في النهاية المتسلسلات الكلية «الضمنية» (في **ريتشار الثالث**، يعتبر إغواء «غلوسستر» «لليدي آن» جزءاً من المخطط الشامل: ترسيمة البطل لانتزاع السلطة).

يصح استخدام الترسيمة التفسيرية بالنسبة إلى الأفعال التي تصور «إيقونيا» على نحو ما في المسرح. ولكن الأفعال التي تصدر عن **الحبكة والخرافة** يمكن للمشاهد أن يفهمها بشكل متساوق في أكثر الأحيان من غير اللجوء إلى إنشاء حقيقي للأفعال

الأساسية على الاطلاق. فعوض مقارعة السيوف أو التقبيل يمكن للممثلين أن يتبادلوا حركة مؤسلبة[5]، كالرقصة، من أجل الإيحاء بالحدث المطلوب، أو يمكن آن يؤدوا إيماءات محض رمزية يجري تفسيرها في حدود الحوادث الدرامية الخاصة (انظر ص، 46 أعلاه).

وأخيراً، يتولى «الفعل الملفوظ»، كما سماه «بيراندللو» فأصاب، إنشاء الجزء الأعظم من الدراما في صيغة «أفعال كلام» مباشرة (الأفعال التي تنشأ عن قول ما أو في هذا القول، انظر ص. 241 ff أدناه) وفي صيغة التقرير اللفظي. يشتمل هذا النوع الأخير من وصف الفعل على مجموعة يمكن تسميتها **جمل الفعل**؛ الجمل «التي تتضمن محمولاً واحداً للفعل على الأقل واسماً واحداً على الأقل (يسمي العميل) كحجة» (ڤان ديك 1975، ص. 299). مثلاً، «من أجل ماكبث الشجاع... وتلويح سيفه... نال حقه في المرور»؛ «سوينو ملك النروج، يتوسل تسوية»؛ «يقاتل سفاحو الشعب من كلا الطرفين»، الخ. تُنشىء جمل الفعل ما يُعرف **بخطاب الفعل** (أنظر ڤان ديك، ص ص. 299 ff؛ ڤاينا ـ Vaina 1977، ص. 5). أما بالنسبة إلى الدراما، فإنه يمكن للعرض كله، وفي المدى الذي يمثل معه مستويات تفاعل مختلفة، أن يعتبر خصيصاً كخطاب فعل متعدد ـ الرسالة لفظي وديكوري وإيمائي في آن واحد.

---

(5) ذات أسلوب ما.

الفعلان (Actant) والشخصية الدرامية (Dramatis persona) والنموذج الدرامي

«الحساب» الدرامي (Dramatic calculus): النموذج الفعلاني (Actantial)

حاولت البنيوية في إحدى مقارباتها المميزة للرواية والدراما معاً أن تختزل بنية الأحداث المروية في «قواعد مبنى» أساسية تتضمن بعض المقولات التقابلية الثنائية وأشكال تراكبها. وقد تأثر علم الرواية هذا بدراسات «ڤلاديمير پروپ» (V. Propp) عن الحكايات الشعبية وتوسيع «أ. ي. غريماس» (A.J. Greimas) لعلم الدلالة البنائي ليطال الأدب ويَفْترض وجود «بنية عميقة» (Deep structure) داخل أية رواية معينة تكون مسؤولة عن توليد بنية الحوادث السطحية. ولا سيما توليد الأفراد أو الشخصيات المستخدمة من أجل تأمين عدد ضئيل من الأدوار الفعلانية، كما سماها «غريماس»، أي التوابع الكلية (التقابلية) المماثلة لتوابع اللغة النحوية (ويفترض بالطبع أن تشتق منها). فالنموذج الفعلاني الفرد، كما يدَّعي، يعلل تنوع الصيغ البنائية المكتشفة في شتى الروايات والمسرحيات ويعلل كذلك كون الفعلانيين الأساسيين يبقون هم أنفسهم مهما تزايد عدد أفراد الشخصيات (الفاعلين) وكيفما تبدلت صلاتهم. (انظر «غريماس» 1966، 1970؛ كولر 1975، ص ص. 233 ff؛ هوكس 1977 a، ص ص. 87 ff).

وقد استوحى «غريماس» فكرة الفعلان من «پروپ» الذي

عيّن سبعة أدوار فعلانية (أو شخصيات دراميـة وهي: النـذل - Villain، الـواهب - Donor، المسـاعـد - Helper، الشخص المنشود - Sought for person، أبوها - Her father، الرسـول - Dispatcher، الـبـطـل - Hero والـبـطـل الـزائف - False hero)، تتولى شخصيات الحكاية الشعبية الروسية أداءها، ولكنه تأثر كذلك - وربما كان ذلك صريحاً أكثر - بـالمنظِّر الدرامي «إتيان سوريو» (E. Souriau) الذي نشر كتاباً عام 1950 تحت عنوان مثير وهـو **200,000 موقف درامي (200,000 Situations dramatiques)**.
ومثلما فعل «پـروپ»، اقترح «سـوريو» دراسـة «تَشَكُّل» الأدوار أو «حسابها» التي يمكن أن تختزل النصوص المـدروسة. فعيَّن ستـة فعـلانيين بـدل السبعـة (وسمـاهم «بـالتـوابـع») وأكـد على أنهم ينـطبقون على الـدراما في جميـع الحقبات وجميـع الأنواع. وقـد أطلق عليهم أسماء «فلكية» حيَّـة وقدمهم في رمـوز اتفاقيـة تخدم أغراض تدوين «الحساب» الدرامي صورياً:

1 ♌ **الأسـد**، أو «قـوة المـوضـوع» المتحققـة في الـدرامـا والكامنة في الشخصية الرئيسية (البروتاغونستـوس - «البطل» عنـد «پروپ»). هذه الشخصية «تمثل القوة وتدفعهـا إلى العمل الـذي يولد التوتر الدرامي الموجود كله» (ص. 85). ويمكن لهذه القـوة المعنية أن تجسد الحب أو الطموح أو الشرف أو الغيرة، الخ.

2 ☉ **الشمس**، أو ممثل الخير أو القيم التي ينشدها ♌ فقـد يكون الخير أو القيم مثـلاً، متمثلاً في التـاج أو الحريـة أو الغايـة

المقدسة المنشودة، الخ. ويمكن أن يتجسد في فرد مميز (الشخص ـ المنشود عند «پروپ») أو تبقى غاية مثالية.

3 ♁ الأرض، أو متلقي ☉ المنشودة من قبل ♌: يتوق البطل إلى الخير ولا يكون ذلك لمصلحته الخاصة في أكثر الأحيان بل لمصلحة فرد آخر ولمصلحة جماعة أحياناً (ينشد البطل الحرية لوطنه).

4 ♂ المريخ، أو الخصم. يتوجب على البطل أن يتعامل مع الخصم أو «الإنتاغونستوس» الذي يعترض تحقيق غرضه.

5 ♎ الميزان، أو حكم الموقف ويكون دوره نَسْبُ الخير إلى ♌،على سبيل المثال، أو نَسْبُه إلى ♂. ويمكن أن يتولى الله هذا الدور أو الآلهة في ديوس إكس ماكينا، أو حاكم الجماعة أو ممثل الخير نفسه كما يحصل عندما يختار المحبوب بين البطل وخصمه.

6 ☾ القمر، أو المساعد، ويكون دوره تقوية أي من الأدوار الخمسة الأخرى (في مساعدته البطل، يكون بالتالي قد منحه☾ (♌) أو الخصم ـ ☾ (♂) ـ أو ممثل الخير ـ ☾ (☉) ـ الخ.).

يمكن لكل تابع من توابع «سوريو» أن يؤدي أكثر من شخصية في آنٍ واحد، ويمكن للشخصيات الهامة أن تؤمن أكثر من دور واحد من الأدوار الموجودة في الجدول: تموضع الأدوار لا يكون ثابتاً بالضرورة داخل الدراما ـ قد يتبدل ممثل الخير ليصبح

الخصم (وقد ينحرف حب البطل نحو هدف آخر ويسد محبوبه الأصلي طريقه). في ماكبث ، يفترض أن يظهر تنسيق الأدوار على الشكل التالي :

♌ يجسد ماكبث نفسه قوة موضوع «الطموح».
☉ الخير المنشود هو تاج أسكتلندة.
♁ يتلقى ماكبث نفسه الخير بالقوة.
♂ يسد الملك دانكان طريق البطل.
≏ يَنْسِبُ القَدَرُ المتمثل في نبوءات الساحرات، الخير المنشود إلى ماكبث.
☾ تساعد «لايدي ماكبث» زوجها ماكبث في سعيه.

ويمكن أن ندون هذا الموقف وفقاً لرموز حساب «سوريو» هكذا (تقوم الخطوط ـ بدور الفصل بين الشخصيات؛ يؤمن ماكبث دوري الأسد والأرض معاً) :

≏ - ♂ - (♌) ☾ - ☉ - ♁ ♌

وما إن ينجز ماكبث طموحه وبأية طريقة حتى يتبدل ترتيب الأدوار بشكل واضح. فتبرز قوة موضوع جديدة وهي العدالة التي يجسدها ماكدوف. ويصبح التحرر من التسلط والاسكتلندي الذي يتلقاه بالقوة الغاية المنشودة. يكتسب البطل الجديد فيلقاً من المساعدين بينما يخسر ماكبث ـ بعد أن تحول إلى الخصم ـ مساعده بموت زوجته. ويظهر القدر من جديد مع الساحرات ليقرر النقطة الفصل. تتبدل «خريطة الأبراج» الناتجة عن ذلك

بشكل طفيف، فيما يجري توزيع الأدوار من جديد بشكل جذري:

≏ - ♂ - (♌) ☾ - ♁ - ☉ - ♌

وقد ادعى «سوريو» استناداً إلى فن التقاليب (**Ars Combinatoria**) - القسمات والتثنيات والتثليثات، الخ - الذي يوفره النموذج (تطلعاً إلى الوقع الدرامي نفسه) بأنه يمكن توليد ما لا يقل عن 210141 «موقفاً» درامياً مختلفاً (تنسيقات التوابع) لحساب أية بنية درامية يمكن تصورها. وعلى الرغم من ذلك، فإنه من الواضح أن النسق يعمل بشكل أفضل في الدرامات التي تقوم على أساس صيغ نمطية مقولبة واضحة المعالم «كالمثلث» الرومنطيقي الذي يحدد توزيع الأدوار الستة بين ثلاث شخصيات لينتج عن ذلك ستة وثلاثون تقليباً ممكناً يدون هكذا (في رقم **1**، ينشد البطل المحب السعادة لنفسه مع محبوبه فيما يكون المحبوب نفسه في آنٍ واحد هدفاً وحَكَماً ومساعداً له في سعيه. في رقم **2**، ينعكس الوضع ويساعد المحبوب الخصم، وهلم جرّا).

1 ♂ - (♌) ☾ ≏ ☉ - ♁ ♌

2 ♂ - (♂) ☾ ≏ ☉ - ♁ ♌

3 (♌) ☾ ♂ - ≏ ☉ - ♁ ♌

4 ≏ ♂ - (♌) ☾ ☉ - ♁ ♌

5 ≏ ♂ - (♂) ☾ ☉ - ♁ ♌

6 (♌) ☾ ≏ ♂ - ☉ - ♁ ♌

≏♂ - ⊙ - (♂) ☽ ♁ ♌ 7

♂ - ≏ ⊙ - (♂) ☽ ♁ ♌ 8

(♌) ☽ ♂ - ⊙ - ≏ ♁ ♌ 9

♂ - (♌) ☽ ⊙ - ≏ ♁ ♌ 10

♂ - (♂) ☽ ⊙ - ≏ ♁ ♌ 11

♂ - ⊙ - (♂) ☽ ≏ ♁ ♌ 12

(♌) ☽ ♁ ♂ - ⊙ - ≏ ♌ 13

♁ ♂ - (♌) ☽ ⊙ - ≏ ♌ 14

♁ ♂ - (♂) ☽ ⊙ - ≏ ♌ 15

(♌) ☽ ♂ - ♁ ⊙ - ≏ ♌ 16

♂ - (♌) ☽ ♁ ⊙ - ≏ ♌ 17

♂ - (♂) ☽ ♁ ⊙ - ≏ ♌ 18

♁ ♂ - ⊙ - (♂) ☽ ≏ ♌ 19

♂ - ♁ ⊙ - (♂) ☽ ≏ ♌ 20

≏ ♁ ♂ - ⊙ - (♂) ☽ ♌ 21

≏ ♂ - ♁ ⊙ - (♂) ☽ ♌ 22

♁ ♂ - ≏ ⊙ - (♂) ☽ ♌ 23

♂ - ≏ ♁ ⊙ - (♂) ☽ ♌ 24

(♌) ☽ ≏ ♁ ♂ - ⊙ - ♌ 25

(♌) ☽ ≏ ♂ - ♁ ⊙ - ♌ 26

≏ ♁ ♂ - (♌) ☽ ⊙ - ♌ 27

≏ ♁ ♂ - (♂) ☽ ⊙ - ♌ 28

(♌) ☽ ♁ ♂ - ≏ ⊙ - ♌ 29

30   ≏ ♂ - (♌) ☽ ♁ ☉ - ♌

31   ≏ ♂ - (♂) ☽ ♁ ☉ - ♌

32   (♌) ☽ ♂ - ≏ ♁ ☉ - ♌

33   ♁ ♂ - (♌) ☽ ≏ ☉ - ♌

34   ♁ ♂ - (♂) ☽ ≏ ☉ - ♌

35   ♂ - (♌) ☽ ≏ ♁ ☉ - ♌

36   ♂ - (♂) ☽ ≏ ♁ ☉ - ♌

يتسم نموذج «سوريو» بجاذبية ادعائه الإستنفاد (قُدِّم ككودة قوية جداً وقادرة على إنتاج جميع «الوسائل» الدرامية) وقد يبدو أنه نجح في تناوله الدرامات البسيطة التي تكون فيها الشخصيات محددة إلى حد كبير من خلال دورها في الفعل. ولكن عندما يجري تطبيق النموذج على المسرحيات المركبة التي يكون فيها ترتيب الأدوار أقل أهمية من نمو الحبكة والخطاب، تتقلص فائدة النموذج كأداة للتحليل (تعيين الفعلانيين في **ماكبث** لا يفسر بنيتها المميزة إلا بشكل ضئيل). وكما فعل «پروپ» في دراساته لحكايات الجن، فقد جعل «سوريو» من **البحث عن الضالة أو السعي (The Quest)** مثالاً نموذجياً للدراما. وليس هنالك من شك بأن العديد من الدرامات الكلاسيكية والشعبية والقومية تتبنى مثل هذا الشكل (يمكن اعتبار **أوديبوس** و**Everyman** مثالين نموذجيين)، ولكنه لا يبدو واضحاً على الإطلاق بأنه نظام يلائم دراسة **الآنسة جولي**[6] أو «**المساخر**» **(Travesties)**[7].

(6) لـ «سترندبرغ».

(7) لـ «توم ستوپارد».

التعديل الذي أدخله «غريماس» على «سوريو» ـ أو بالأحرى على تزويجه «سوريو» من «پروپ» ـ يعتبر في جزء منه إصطلاحياً وفي الجزء الآخر نظرياً. يأمل «غريماس» بأن تشتق أدواره الفعلانية الستة من بنية اللغة التي تعتبر هي نفسها «درامية»، على حد قوله، ذلك أن الجملة «ليست في الواقع شيئاً ما، بل تمثيلاً يقدمه **الإنسان الناطق** (**Homo loquens**) لنفسه. . . محتوى الأفعال يتغير باستمرار وكذلك الممثلون، ولكن تمثيل ـ اللفظ يبقى هو نفسه على الدوام» (1966، ص. 173). هكذا يفضل «غريماس» تحديد التقابل الفعلاني الرئيسي أو المقولة الفعلانية الرئيسية «بالفاعل» و«المفعول» (المساوقين للأسد والشمس عند «سوريو»)، وأضاف إليها مقولات المرسل/المتلقي (Sender/Receiver) (الميزان والأرض عند «سوريو»)، والمساعد/الخصم (القمر والمريخ) القريبة من اللسانية.

وقد أصر «غريماس» على أن تعديلاته تشكل تثبيتاً لنموذج «سوريو» بسبب أساسها اللساني من ناحية،وبسبب أنها أدخلت الفعلانيين في علاقات تقابلية (مثل الألافيظ) ولم تكتفي بإدراجهم في قائمة (وبرغم أن ذلك يكاد ألا ينصف طبيعة «خريطة أبراج» «سوريو» العلاقاتية). ومن ناحية ثانية، تكمن حسنة «سوريو»، وكذلك «پروپ»، في استنباطه لهذه المقولات من خلال استقراء متن النصوص المسرحية، وأنه فضّل ذلك على استنباطها بواسطة الإستدلال انطلاقاً من مقومات اللغة «الكلية» بالإفتراض. وبالرغم من أن حسابه جاء محدوداً، فإنه يَحْتَمِلُ تطبيقاً مباشراً على

الـدرامـا، وهـذا مـا لا يحتمله نمـوذج «غـريمــاس». فقـد درس «سوريو» المسرحية كضـرب من كودة ـ اللفظ المـولِّد فيمـا ينصب اهتمام «غريماس» أولاً على اللفظ كضرب «للتمثيل».

ومهما بلغ شكل النموذج الفعلاني من الدقة، فـإن استعمالـه يفيـد بشكـل مؤكـد في تفسيـر بنيـة الخـرافـة الأسـاسيـة في تلك النصوص المسرحية التي تقوم على أساس عقبة ـ السعي المـرهق للبطل. ولكن الإدعاء الذي يجعل منه كودة كلية للبنية الدرامية ما زال موضع شك. أما عناصر النموذج التي تتضح إمكـانية تـطبيقها في نـطاق واسـع (البـطل، والخصم، والمسـاعـد، والغـايـة أو الغرض) فإنه من الممكن أن تستوعبها نظريـة أكثر مـرونة وأشمل، من نوع النظرية التي نوجزها في الفقرة التالية. حسنة هذا النموذج الصارم للفعل الدرامي أنه لا يدعي تحديد ضرب الفعـل المسيطر في الدراما مسبقاً (البحث عن مجرد نمط فعل ممكن).

مقام الشخصية الدرامية

(The status of dramatic persona)

يُـعْنَى الحسـاب الفعلاني للدرامـا بالشخصيـة الفرد بقـدر مـا تجسِّـد تابـع فعل واحـد أو أكثـر. ومن الـواضـح، أن مثـل هـذه المقاربة تحتل القطب المقـابل للنـظرة «النفسانيـة» الرومنـطيقية ـ المتـأخـرة والتي لا تـزال شـائعــة في النقـد الأدبي الــذي يعتبـر الشخصية الدرامية شبكة موحدة ومركبة على نحـو ما من السمـات النفسية والاجتماعية؛ أي بكونها «وجوداً شخصياً» أكثر منها تابعيـة

للبنية الدرامية. هنا تبرز مسألة ما إذا كان اختيار أحد هذين القطبين المتطرفين - يمكن اعتبار الأول ميكانيكياً والثاني مثالياً حصراً - أمراً لا مفر منه في تعاملنا مع أفراد العوالم الدرامية.

فقد أشار «فيليب هامون» (Ph. Hamon) إلى أن المقاربة السيميائية للدور التمثيلي (في الدراما أو الرواية أو السينما، الخ، على السواء) يفترض ألا تبدأ بتقرير مقام المفعول مسبقاً (A priori)، بل بدراسته كعلامة «فارغة» أولاً، أو كضرب ما للأكلوم (Morpheme) المفصل، كأكلوم متنقل مبين بواسطة دال غير متواصل (عدد من المقومات المميزة) يشير إلى مدلول غير متواصل («معنى» الدور التمثيلي و«قدره») (هامون 1972، ص ص. 124-125). وعند هذا الحد يفترض أن تدرس العوامل المختلفة التي يمكن أن تجتمع في «علامة» الشخصية الدرامية المتحركة:

1 - دورها في الفعل (أو دورها الفعلاني) الكلي، حيثما يكون ملائماً: يقوم الدور التمثيلي كتابع إجمالي مسيطر في الخرافة (كالبطل والخصم والمساعد، الخ.).

2 - دورها كفاعل أو منفعل يقوم بالأفعال المميزة في السيوزت/الحبكة (هكذا، يمكن لبطل الخرافة، مثلاً، أن يكون متورطاً في الأفعال - الصغرى سلباً أو إيجاباً).

3 - إمكانية تصنيفها كنمط مختزن (البطل الرومنطيقي، النذل، المجنون، الضحية، المتبجح، الخ). وليس من الضروري أن يكون ذلك مطابقاً لدورها الفعلاني (يمكن للنذل أو

المجنون أن يَظهر في دور البطل). هنا يمكن الاستفادة من دراسة أنماط المسالك العامة (**المتبجّح، المتعصب**، الغندور، المتحذلق، الخ). (انظر، فراي ـ Frye 1957).

4 ـ استواؤها كفرد مزعوم في العالم الدرامي قادر على أن يَنْسِبَ إليها إسماً وبعض الخصائص الشخصية والاجتماعية (مثل الذكر والمتزوج والأب والملك، إلخ.).

5 ـ صلتها بالعالم الحقيقي ـ إذا كان الإسم المنسوب إليها «مستمداً» من العالم الحقيقي، فإنه يمنحها بالتالي بعض الصفات المنتحلة.

6 ـ مقامها البينصي، أي الخصائص والأدوار الموروثة عن مسرحيات ونصوص أخرى (شخصيات مات **روزنكرانتز وغيلدنسترن** «مستعارة مباشرة» من **هملت**، ولذلك فهي محددة ـ سلفاً تقريباً).

7 ـ الصفات المنسوبة إليه بفضل ميزاته الشخصية الجسدية والصوتية والايمائية بالإضافة إلى الزي والماكياج، إلخ.

8 ـ مقامها **الضميري**: تقوم بدور المتكلم «أ» وتتحول إلى «ت» المخاطب أو «ه» الغائب، الخ. هنا يظهر المعنى النحوي «للضمير» (Person)، الذي يشتق عن الشخصية الدرامية (انظر المقطع التالي) ـ التي تحددها.

9 ـ يقوم الدور التمثيلي كمتكلم أ) بتثبيت العوالم الممكنة وكشف مواقف القضايا الافتراضية؛ ب) ببناء علاقات جدلية

مع المحاورين؛ ج) بإبانة نفسه كقوة بلاغية مميزة في ثقافتها الفردية أو أسلوبها.

هذه اللائحة لا تستنفد بالضرورة الموضوع، ولكنها تكفي لتشير إلى تنوع العوامل - الدالة والمدلولة - المجتمعة التي تؤلف «الأكلوم المتنقل» للشخصية الدرامية. ويبدو واضحاً أن هذه المقولات لا تكون كلها مسيطرة بالتساوق في جميع أشكال الدراما - في الدراما القومية (Folk drama) يمكن أن تكون الغلبة للفعل أو العوامل النمطية عادة، وللحبكة وعوامل الخطاب في الدراما الحديثة. ولكن مقام الشخصية الدرامية الفرد ينبثق على جميع المستويات ويتحدد جدلياً، أي من خلال الصلات - الفعلية والتداولية واللسانية والبونية - القائمة بين الشخصيات المتورطة. وفي هذا المعنى، تكون استعارة «هامون» «الإكلوم» ملائمة، ذلك أن الدور التمثيلي، مثله مثل وحدات اللغة، يتحدد في «التقابل» فقط (هامون 1972، ص. 128).

النموذج الدرامي *(The dramatic model)*

في المدى الذي توفر فيه إطار بناء «العوالم»، يمكن للدراما أن تدرك بكونها «نسق نمذجة ثانوياً» (Secondary modelling system)، على حد تعبير «يوري لوتمن» (الأنساق الأخرى هي الأدب والرسم وغيرهما من نشاطات الإنسان الثقافية العامة)، يقوم على أساس النسق الأولي الذي بواسطته يقوم الإنسان بتنظيم و«نمذجة» عالمه، أي اللغة (انظر لوتمان 1973، شوكمن - Shukman 1977).

ومع ذلك، هذا لا يعني بأن الدراما تنمذج العالم الموجود أو تعكسه ببساطة، أو بأنها تكون متطفلة على اللغة وحسب. بل بالعكس، فإن «النموذج» الدرامي يكون جوهرياً بالنسبة إلى فهمنا لعالمنا، ليس في المعنى الذي يطبق فيه الإستعارات الدرامية على جميع ميادين النشاط (تفهم المواقف على أنها «تراجيدية» و«كوميدية» و«هزلية» أو «درامية»، الخ). وعلى تحاليل تلك النشاطات (مثل مفاهيم «الدور» و«العرض» و«القناع» التي لا يمكن الاستغناء عنها في دراستنا للتفاعل الاجتماعي (أنظر على سبيل المثال، غوفمن 1959؛ بورنز 1972)) وحسب، بل كذلك بسبب أن الطريقة التي يعطي فيها «النموذج» معنى لحيواتنا وأفعالها المكونة تكون متأثرة إلى حد بعيد بتجربتنا للعوالم الدرامية، حيث تظهر الأفعال في نقاوتها القصدية والغائية. وفي هذا المعنى، يمكن لمبادىء النظرية العامة للفعل البشري (البروتاغونستوس، الإنتاغونستوس، إلخ). أن تطبق بشكل مباشر على الدراما، ليس هذا وحسب، بل يمكنها أن تشتق عنها بشكل مباشر. (حول النموذج الدرامي، أنظر، Burke 1945؛ Sacksteder 1965).

وأبعد من ذلك، فإن فهمنا ل «نسق النمذجة» **الأولي**، أي اللغة، يتوقف إلى حد بعيد على النموذج الدرامي. هكذا، فإن مقولة «الضمير» النحوية - بالإضافة إلى المفهوم العام للشخص كفرد - تشتق عن المفهوم الدرامي للنحو، كما أشار إلى ذلك «جون لايونز»:

فالكلمة اللاتينية «پرسونا» (Persona) (تعني «القناع») جرى استخدامها لترجمة تعبير «الشخصية الدرامية» الإغريقي أو الدور، وقد اشتق هذا الاستعمال عن تصور علماء النحو الاستعاري للغة ـ الحدث على أنها دراما يمثل فيها الشخص الأول (المتكلم) الدور الرئيسي ويمثل الشخص الثاني (المخاطب) دور مساعده ويمثل الشخص الثالث (الغائب) الأدوار الأخرى كلها. (1977، ص. 638).

وفي ضوء ذلك، فإن معادلة «غريماس» بين الجملة والدراما الأولية التي يقيم فيها الفاعل أو «من ينشىء الفعل» صلة مع المفعول «الذي يتحمل الفعل» (أي المنفعل)، قد تظهر وهمية بدرجة أقل (غريماس 1965، ص. 173).

5 ـ الخطاب الدرامي

(Dramatic discourse)

الاتصال الدرامي (Dramatic communication)

اللغة في الدراما

في النموذج الدرامي الذي وضعنا تخطيطاً لـه أعلاه (ص 60) ميزنا بشكـل أساسي بين سيـاق تعامـل المؤدي ـ المشاهـد وسياق اتصال الدور التمثيلي ـ بالدور التمثيلي الـدرامي التخيلي. سوف نـدرس في هـذا الفصـل المستـوى الثـاني لـلإتصـال ـ التبـادل السيميائي الذي يفتـرض أن يقع داخـل العالم الـدرامي ـ وتوابـع اللغة في الدراما عامة.

وفيمـا يتـأكـد لنـا أنــه يستحيـل تعيين مجمــوع الخصـائص «المميزة» الجوهرية للخطاب الدرامي ـ المغـايرة لاستعمـال اللغة الأدبيـة في «الحياة اليـومية»، على سبيـل المثال ـ فـإن استقصـاء التوابع اللسانية المميزة للدلالة «الـدرامية» أكثـر من غيرهـا، يعتبر بالرغم من ذلـك إحدى مهـام سيمياء الـدراما الأكثـر إلحاحـاً. إن مبادىء الحوار الـدرامي الدلاليـة والبلاغيـة ولا سيما التـداولية مـا زالت غير مستنبطة إلى يومنا هذا.

وأيـاً كانت الخصـائص المنسوبـة إلى الشخصيات الـدراميـة كـأفراد ينتمـون إلى عالم تخيلي، وأيـاً كانت القـواعد الشخصيـة والفعلانية والاجتماعية وغير ذلك من قـواعد تعتبـر أنها تقـوم بدور تـوابع البنيـة الدراميـة، فإنمـا تدرك أولاً في كـونهـا مشـاركـة في **الحـوادث الكلاميـة (Speech events)**. يكـون لمستـوى **الخـطاب** الـدرامي ـ وفي الـوقت نفسـه، تشكـل ألفـاظ التبـادل الحـواري الحاملة ـ للإعـلام ضربـاً من التفاعـل ـ حضوره المبـاشر الأقـوى بـالنسبة إلى المشـاهد أو المستمـع. فقـد وضـع أرسـطو اللغـة ـ **لكسيس** ـ في مرتبة ثانويـة من الترتيب الهـرمي للعناصـر الدراميـة وأكد على تبعيتها، ولا سيمـا تبعيتها للفعـل. سوف نثيـر في قسم من هـذا الفصل مسـألـة تصلب مثـل هـذا التمييـز، ونعين الـدور التأليفي الأساسي للحوادث الكلامية في الدراما الغربيـة على أقل تقدير.

فمن أجـل تعيين الأدوار التمثيلية الـدرامية في مشـاركتهـا في الحوادث الإتصـالية، فإن ما يتوجب علينـا لا يقتصر على تعيين مـا يتجلى ـ أي أن معظم الشخصيات الرئيسية المرئية (أو المسموعة) الهامة تتكلم طـوال الدرامـا ـ بل يتعـدى ذلك، إلى تعيين الأدوار الخاصة بالمتكلم والمستمع، ليس في كـونها مجـرد أدوار جوفـاء بل في ما يلحق بها من مؤهلات وقدرات:

1 - الكفاءة اللسانية المفترضة، أي التحكم بالقواعد (الفونولوجية

والمورفولوجية والنحوية والمعجمية وغيرها) لِلُّغة المعنية.

2 - الكفاءة الاتصالية أو السيميائية الأشمل التي توحّد «القواعد النفسية والثقافية والاجتماعية» الموجهة لاستعمال الكلام في الأوضاع الاجتماعية («دِلْ هايمس» D. Hymes، كما ورد في Giglioli 1972، ص. 15). وهذا يتضمن عوامل مثل المعرفة بقواعد التفاعل اللساني التداولية (المعروفة بقواعد المحادثة، انظر ص ص. 264 ff أدناه)، والقدرة على استعمال اللغة لغايات اتصالية ما، والقدرة على إنشاء الألفاظ الملائمة لسياقها، وفهم الأدوار الاجتماعية والتأشيرية، والتحكم بالأنساق السيميائية غير - اللسانية (الإيمائية والبونية وغيرهما) المستخدمة في التبادل الاتصالي.

3 - «خلفية» معرفة بالأشخاص والحوادث التي يجري الرجوع إليها والقدرة على تعيين مواقعها في العالم الدرامي.

4 - المقام الظاهر أو المضمر الذي يسمح للمتكلم بأداء بعض الألفاظ («المزاجية!») بالطريقة المناسبة، والذي يحدد احترام المستمع لتلقيه مثل هذه الألفاظ أو حقه في ذلك.

5 - مجموع مقاصد وأغراض المتكلم في أداء الألفاظ.

6 - قدرة المتكلم على القيام بدور المستمع والعكس بالعكس.

7 - القدرة على «خلق» عوالم غير - حقيقية يجري الرجوع إليها أثناء الحوار تعبر عن مجموع الرغبات والتمنيات والافتراضات والمعتقدات والتخيلات المزعومة.

8 - التموضع في سياق حقيقي للزمان ـ والمكان.

عندما نَمْنَحُ الشخصيات الدرامية مقامات الفاعلين (أو المنفعلين) في الحوادث الكلامية، فإننا نكون قد نسبنا إليها المؤهلات والكفاءات المختلفة التي تسمح لنا بالمشاركة في التبادلات الإتصالية. ويترتب على ذلك، كما سيظهر لاحقاً، نتائج هامة لجهة فهمنا لدينامية الدراما البيشخصية.

السياق والتأشير (Context and deixis)

أنماط السياق

ما هو «السياق الدرامي» المفصول عن العرض نفسه بالضبط، والذي يفترض أن يقع فيه اتصال الدور التمثيلي - بالدور التمثيلي؟ فبمعزل عن السياق ـ الأكبر الخاص بالعالم الدرامي الشامل، تظهر أهمية مكونين مميزين: **الموقف (Situation)** الذي ينشأ فيه تبادل ما، أي مجموع الأشخاص والأشياء الحاضرة وأحوالها المادية ومكان ـ و ـ زمان اللقاء المزعوم وغير ذلك؛ والسياق الاتصالي نفسه الذي يعرف عادة بسياق **اللفظ** ويشمل الصلة التي تقوم بين المتكلم والمستمع والخطاب حالياً ـ هنا ـ و ـ الآن.

ويمكن أن يُمَثَّلَ سياق ـ اللفظ كمتكلم ومستمع وزمن للفظ **الآن** وتموضع للفظ **هنا** وكلفظ. وإنه لمن الثابت أن الخطاب الدرامي يكون على الدوام موصولاً بالمتكلم والمستمع وروابطهما المباشرة في الزمان ـ والمكان، ويكون في الوقت نفسه دينامياً إلى

درجة يخضع معها المشاركون وزمان ومكان اللفظ المعين لتبدل متواصل. وتشكل الصلة في الواقع، على حد تعبير «ڤان ديك»، «مسار الأحداث» (1977، ص. 192). فالولاء الأولي للغة في الدراما، ولا سيما ولاء توابعها «المرجعية»، يكون بالضبط لمسار الأحداث هذا والسياق التداولي الدينامي الذي ينشأ فيه. ولكن، كيف يتجلى هذا الدور الأساسي، وماذا ينتج عنه بالنسبة إلى سيمياء الدراما؟

التأشير *(Deixis)*

في الحوار الإفتتاحي من مسرحية **منزل القلوب المحطمة Heartbreak House** «لبرناردشو» يجري توضيح دور الخطاب الدرامي الرئيسي في تركيب السياق الاتصالي الحقيقي الذي ينشأ فيه افتراضاً بواسطة الشعار (Emblem)، وذلك بتقديم صلة مباشرة تقوم بين مستمعين ـ متكلمين اثنين وظرفي ألفاظهما هنا ـ و ـ الآن قبل أي إعلام تفصيلي حول المشاركين وعالمهم (المائل والتشديد لنا)(*).

الخادمة: يا الله! (ترفع الشابة الكتاب من الأرض وتضعه على المنضدة) آسفة لأنني أيقظتك يا آنسة، إني حقاً آسفة، ولكني لم أرك من قبل، ماذا تنتظرين **هنا** **الآن**؟

الفتاة: أنتظر إنساناً ما، يبدو عليه أنه يعرف أني مدعوة إلى **هنا**.

(*) أي للمؤلف.

الخادمة: أوه، أنت مدعوة إذن؟ ومع ذلك لم يستقبلك أحد؟
يا للعجب! يا للعجب!

(الفصل الأول)[1]

وتجدر الإشارة إلى أن التأشير يسمح للحوار بخلق «هنا» بشخصية جدلية داخل زمان ومكان الخطاب. فما يحصل، لا يؤلف مجموع قضايا أو أوصاف بل إرجاعات، وذلك من خلال رجوع المتكلمين إلى أنفسهم في كونهم متكلمين أو رجوعهم إلى محاوريهم في كونهم مستمعين ـ مرسل إليهم، ومن خلال رجوعهم إلى روابط اللفظ الزمانية ـ المكانية (هنا ـ و ـ الآن) نفسه بواسطة أدوات تأشيرية كأسماء الإشارة وظروف الزمان والمكان (انظر ص. ص 26 - 27 وص. ص 72 - 74). ويهمنا الآن أن نؤكد على أن الدراما تكمن بالضبط أولاً وبشكل أساسي في «أ» أو «أنا» تخاطب «ت» أو «أنت» هنا والآن.

وقد أشار «ياندريش هونزل» إلى تمفصل اللغة الأولي في الدراما فنسب مركزيتها إلى «تفوق الحوار على السرد» في اطراد التراجيديا الإغريقية فاستتبع ذلك «تفوق الفعل على الرواية» (1943، ص. 118). ومع استبدال «الديتيرمبوس» الجوقي المحض بالتفاعل اللفظي وبالتالي استبدال ضرب الخطاب الوصفي بالخطاب التداولي، أدخلت تراجيديا أسخيلوس «إرجاعاً تأشيرياً ملحمياً على الدراما» والذي «جرى استخدامه كمصفاة

---

(1) روائع المسرح العالمي 31، ترجمة محمد سامي أحمد.

تمكّن الكاتب الدرامي من خلق صورة للعالم. . . فاكتسبت العوالم تبريراً درامياً من خلال الإرجاع التأشيري اللفظي للفعل في المسرح، ذلك التأشير الذي استخدم كحيلة تأليفية أساسية من قِبَلْ «يوريبيدس» و«سوفوكليس» و«إسخيلوس»» (1943، ص ص. 121-122). وبناءً عليه يمنح التأشير اللغة دوراً «فعلياً» وحوارياً أكثر مما يمنحها دوراً وصفياً وجوقياً: فقد أكدت أصول الدراما على ذلك كشرط ضروري لشكل خطاب خلق ـ العالم غير السردي.

وحديثاً، برهن «ألِسَّنْدرو سيرپييري»، في مقالة هامة في النظرية الدرامية والمسرحية، على أن جميع التوابع اللسانية والسيميائية في الدراما تشتق من توجيه اللفظ التأشيري لسياقه، بحيث أصبح «المعمّى»[2] (Shifter) كما سماهُ «جاكوبسون» (1971 a، ص. 26) الوحدة السيميائية الأساسية للتمثيل الدرامي عامة:

في المسرح. . . يعهد بالمعنى إلى التأشير أولاً، فهو يضبط تمفصل أفعال الكلام، حتى البلاغية منها كالنحو والمبنى وغير ذلك، فإنها تكون في المسرح تابعة للتأشير الذي يصنف المعنى الكامن في الصور بواسطة مختلف أنواع اللغة (النثر، الشعر) ومختلف ضروب الأدوار التمثيلية اللسانية

(2) (Empty verbal index) شاهد لفظي أجوف، قرينة لفظية مبهمة لا يتعين مدلولها إلاّ ضمن السياق مثل «هذا» و«أنا» و«ماما». إلخ.

والتنغيم والإيقاع والعلاقات البونية وكينزياء الحركات، وغير ذلك. (سيرپييري (1978 b، ص. 20).

وقد لاحظ «سيرپييري» أنه يمكن التحقق من درجة التأشير الرفيعة التي تميز الدراما إحصائياً بقدر ما يمكن التحقق منه في حدود تابعية: ففي نص مسرحي يعتمد على المفاهيم إلى حد كبير مثل **هاملت**، حيث يمكن أن يظهر ولاء اللغة للسياق التداولي ضعيفاً نسبياً، فإن ما يزيد على 5000 كلمة من مجموع كلماته هو تأشيري على نحو بيِّن - أي أنه يتألف من ضمائر («أ» و«أنا» و«ت» و«أنت» و«ه» و«هو» و«ي» و«هم» وغيرها) أو أسماء إشارة («هذا»، «ذاك»، الخ) أو ظروف («هنا»، «الآن»). فالنصوص الشعرية، وأكثر منها الروائية، تحتوي عادة على «وصلات» بنسبة أقل.

وكما أشرنا أعلاه في الصفحة 113، يجيز التأشير الرجوع إلى السياق الدرامي كعالم «حقيقي» دينامي يطَّرد الآن. ومن المؤكد أن الإرجاع التأشيري يفترض مسبقاً وجود متكلم يجري الرجوع إليه في كونه «**أنا**» ومستمع يرسل إليه كونه «**أنت**» وشيء مادي حاضر يشار إليه في كونه «هذا». ويكمن ذلك في «المعميات» (العلامات «الجوفاء») بقدر ما لا يقوم هو نفسه بتعيين موضوعه، بل إنه يشير إباناً إلى عناصره السياقية المكوِّنة له وحسب. إن تعبيراً تأشيرياً مثل «تفضل واعطني ذلك» يبقى ملتبساً ما لم يلفظ في سياق تكون فيه «المعميات» مثل «**أنت**» و«**ي**» و«**ذلك**» مراجع أكيدة. فالضرب الخطابي المليء بمثل هذه التعابير التأشيرية

كـالخطاب الدرامي، لا ينجلي لبسـه إلا إذا تحقق في سيـاق معدٍ لـذلـك الغــرض. وفي تعبيـر آخــر، فـإنــه يبقى **غيـر مكتمــل** (Incomplete) حتى يزود بما يكفي من عنـاصر السيـاق الملائمـة (المتكلم، المرسل إليه، الزمان، المكان).

إن «انعدام الإكتمال» الذي يطبـع المرجـع الدرامي جليّ في المقطع التالي من مسرحية **كلهم أبنائي (All My Sons)** لآرثر ميللر (A. Miller) (المائل والتشديد لنا):

جيم   أين **تبغك**؟

كيلر   أظن **أني** تــركتـه على المنضـــدة. (يــذهب جيم ببطء إلى المنضـدة تحت العريشـة ويجد كيسـاً، يجلس هناك على الأريكـة يملأ غليونه) ستمطر الليلة.

جيم   هل **هذا** ما تقوله الجريدة؟

كيلر   آه، **هنا**.

جيم   اذن فهي لن تمطر.

(يدخل فرانك لوبي. . .)

فرانك   هلا.

كيلر   هالو، فرانك، ماذا تعمل؟

فرانك   لا شيء. **أهضم** إفطاري بالتمشي. (ينظر إلى السماء). جوّ جميل؟ ولا سحابة واحدة.

كيلر   (ينظر إلى أعلى). نعم، لطيف.

فرانك   كل يوم أحد يجب أن يكون **كذلك**.

كيلر   (مشيراً إلى باقي أجزاء الجريدة بجانبه). أتريد الجريدة؟

فرانك	ما الفرق، كلها أخبار سيئة، ما هي كارثة اليوم؟
كيلر	لا أعـرف، لم أعد أقـرأ صفحة الأخبـار، وصـرت أجـد الإعلانات أكثر جاذبية.
فرانك	لماذا، تريد أن تشتري شيئاً؟
كيلر	لا. مجرد فضول مني. لأعرف ما يريده الناس، أتعرف؟

الدالات التأشيرية (المبينة في خط التشديـد) على المشاركين وعلى موقفهم المباشر تكتسب قيماً نوعية، وكذلك يحصـل لبعض الإرجـاعات مثـل «اليـوم» و«هـذه الليلة» و«الـطاولـة» و«الـورقـة» وغيرها، عندما تنشأ في صلة ما بالأشياء المماثلة وحسب. إن هذا العامل هو الذي يجعل من الدرامـا «معدة لتُمَثّـل» على نحو بـارز من خلال وسائط بصرية وغيرها. فالعرض المسـرحي يوفـر طبيعة التنسيق التي تتطلبها مختلف الإرجاعات الملتبسـة على نحو دقيق (من خلال تمثيل العناصر التي تناسب نسق الاتصال وموقفه).

ومن هذه الناحية، يعتبر دور الإيماءة أساسياً في أكثر الأحيـان (انـظر ص. ص. 115 ff أعلاه). وكثيـراً مـا يتـوقف رفـع التبـاس التعابير التأشيرية، ولا سيما أسماء الإشارة، على المؤشر الكينزي المصاحب والمعيِّن الذي يسمح بإبانة موضع التـأشير: كمـا يقول «اميـل بنفنيست» (E. Benveniste)، فقـد يتعين اسم الإشـارة «هـذا» في «الشيء المشار إليـه بواسـطة إبانـة متزامنـة في مـوقف الخـطاب الحالي» (1966، ص. 253). هـذه هي حال الضمـائـر بـالضبط، فقد يكتفي التلفظ بمثـل «أنـظر هـذه الشقـراء الجميلة»

بالرجوع إلى ذاته، ولكن ذلك لا يصح على لفظ يفوقه فظاظة مثل «أنظر هذه!» ذلك أنه يحتاج عادة إلى سند يدعمه مثل هز الرأس أو ميلانه وحركة العين أو اليد. هكذا، عندما يطلق «بولونيوس» عبارته الشاهدية المثلثة «خذ هذا من تلك إذا كان هذا من نوع آخر» تكون الإيماءات المصاحبة - الضرورة بالنسبة إلى مغزى اللفظ - مرسومة في اللغة بالذات مما يجعل التوجيهات المسرحية التي أضافها بعض الناشرين أمثال «ج. د. ويلسون» (J.D. Wilson) تكرارية تماماً («يشير إلى رأسه وكتفيه»).

وفي «انعدام اكتماله» وحاجته لأن يتمفصل في نسق مادي، يتسم الخطاب المسرحي على الدوام «باستعراضيته» (Performability) ولا سيما بإيمائيته الكامنة التي لا تملكها اللغة السردية عادة لأن سياقها يكون موصوفاً أكثر مما يشار إليه «تداولياً». فالتأشير، كما يعبر عن ذلك «فرنشسكو انتينوتشي» (F. Antinucci)، يولد إمكانية تبادل المعلومات التي تعمل على المستوى الحسي - الحركي أكثر من تلك التي تعمل على المستوى الرمزي» (1974، ص. 243)؛ وذلك يعني أنه يستخدم جسد المتكلم مباشرة في فعل الكلام. لغة الدراما تستدعي تدخل جسد الممثل من أجل اكتمال معانيها. وتعتبر هذه الجسمانية أساسية في الدراما أكثر مما تعتبر اختيارية إضافية: عبّر «ج. ل. ستاين» (J.L. Styan) عن ذلك بقوله «ما إن تلفظ الكلمات حتى يستحيل فصلها عن حركات الممثل الذي يلفظها» (1971، ص. 2).

ومع ذلك، فإن الشواهد لا تملك جميعها المقام نفسه في الدراما. فالإشاريات (Deitics) الوثيقة الصلة بسياق ـ اللفظ (أنا ـ أنت ـ هنا ـ الآن) تحتل المقام المركزي، وتستخدم «كنقطة ـ صفر» شاهدية يتعين العالم الدرامي إنطلاقاً منها. وبشكل خاص، يبنى الجدل الدرامي استناداً إلى «الدراما الضمائرية» التي تقوم بين أنا ـ المتكلم وأنت ـ المخاطب/ المستمع، ويقوم الضميران «أنا و«أنت» بالدورين الأصليين الوحيدين في التبادل الدرامي: «تجدر الملاحظة، كما عبر عن ذلك «لايونز»، بأن المتكلم والمخاطب يشاركان وحدهما فعلياً في الدراما» (1977، ص. 638). أما الآخرون فإنهم يتعينون سلبياً من خلال الضمير الثالث الغائب الذي لا يتعين شخصياً البتّة، كما أشار إلى ذلك «بنفنيست» (1966، ص ص. 228 ff)، بل يُعَيِّن، كما هو الحال، الآخر المقصي وغير ـ المشارك المُتَمَثِّل كموضوع للخطاب وحسب. ويتعين جدل أنا ـ أنت المركزي بواسطة مبدأ البيتبادلية (Interchangeability) إذ بواسطته «يعتبر من أحدد «أنا» كونه «أنت» نفسه «أنا» فيتولى ذلك بدوره فتتحول «أنا» إلى «أنت»» (بنفنيست 1966، ص. 230). وبناءً على ذلك يمكن أن نمثل التبادل الأولي في الدراما، وما ينتج عنه من دينامية وتوتر على الشكل التالي:

أنا ⟵ أنت

أنت ⟶ أنا

(انظر سيرپييري 1978 b، ص. 30).

ولكنــه من الـواضــح بـأن الضميــر الأول (المتكلم) يكـون المسيطر داخل هـذه الصلة. فالخـطاب الدرامي «أَنـويّ»: يُعَرِّف الفـاعل المتكلِّمُ كـلَّ شيء (بما في ذلـك «أنت» المخـاطب) في حـدود موقعـه في العالم الـدرامي. يقـوم «هنـا ـ وـ الآن» بتعيين موقعه كمتكلم وحسب. ولذلك تقوم الإشاريات التي تعد «قـريبة» دلاليـاً وتتصل بسيـاق المتكلم الحاضـر ومـوقعـه الخـاص بـاللفظ («هنا» و«هذا» و«هؤلاء» و«الآن» والفعل المضارع، إلـخ.)، بدور في الدراما أكثر أهمية من الدور الذي تقوم به الإشاريّات «البعيدة» غير المعدة بـالنسبة إلى الأشيـاء البعيدة أو المقصيـة وبالنسبـة إلى الأزمنــة والأمكنـة («هنــاك» و«ذاك» و«أولئـك» و«حين» والفعــل الماضي، الخ). التي تشكل نمط اللغة السردية.

وأخيراً، فالتأشير الفضـائي له الأولـوية بـالنسبة إلى الـزمني. يقـوم الضمير «هنـا» المادي المتمثـل في المسرح وحـاملاتـه قبل سـواه بتثبيت اللفظ. فالعمليـة الدلاليـة التي يشير إليهـا «لايـونـز» بعبــارة «التفعيــل الـفضــائـي للزمـن» (Spatialization of time) (1977، ص. 718) تكـون أقـوى في ضــرب الخـطاب الــذي يفترض به أن يصل المستويـات الزمنيـة المتعددة العـاملة بحاضر المتكلم الحـالي داخل فضـاء محدد بشكـل صـارم. يقـوم «هنـا» الخطاب بتسجيل لحـظة هذا الحضـور الفضائي. ويُقَـدِّم المتكلم الدرامي نفسه أولاً على أنه أنا ـ هنـا: «أنا هنـا انطوني» على حـد تعبير «مارك انطوني»، «هنا هو فضائي».

ما هي تضمينات كثافة اللغة الدرامية التأشيرية بالنسبة إلى أغراض البحث السيميائي؟ قد يكون من المجدي في هذا المجال استحضار تمييز «إميل بنفنيست» الكلاسيكي (1966، ص ص. 237 ff). بين مستويي أو ضربي القول: بين **التاريخ** كضرب «موضوعي» مخصص لرواية أحداث الماضي يلغي الفاعل المتكلم ومن يخاطبه، ويلغي، إضافة إلى ذلك، جميع الإرجاعات التأشيرية من الرواية؛ و**الخطاب** **(Discours)** كضرب «ذاتي» معد للحاضر يعين المتحاورين وموقفهم وهم يتكلمون. **التاريخ** يقوم بتجريد الملفوظ **(Enoncé)**[3] ـ اللفظ الحاصل ـ من سياقه، فيما يولي **الخطاب** الأهمية لـ **التلفظ** **(Enonciation)**[4]، فعل إنشاء اللفظ في سياق مفترض ما.

ولتمييز «بنفنيست» هذا نتائج منهجية هامة بالنسبة إلى دراسة الدراما. ففيما تكون النصوص الروائية ـ الروايات الكلاسيكية منها على الأقل ـ مسبوكة في صيغة يغلب فيها **التاريخ** (ترجع إلى الحوادث الماضية وتفتقر إلى معيِّنات موقف اللفظ الحسي نسبياً)، تقدم الدراما على الدوام في صيغة **الخطاب** كشبكة **تلفظات** أو **(Enonciations)** «تداولية» أكثر مما تقدم في صيغة

---

(3) بالفرنسية في الأصل.
(4) بالفرنسية في الأصل.

متتاليات من **الملفوظات** أو (Enoncés). ما يجري التنبيه إليه هو أن إقتباس نماذج الأدب ـ النقدي، ولا سيما الروائية منها، إلى الدراما الذي جعلها تقتصر على مجموع من **الملفوظات** وَحَوَّلها إلى «فن روائي آخر، واحد من بين الضروب الكثيرة التي اكتسبها الإنسان ليقدم حكاية ما» (Alternberd وLewis 1966، ص. 1)، سوف يُضَحِّي حتماً بالمستوى الحقيقي ـ مستوى الخطاب التداولي ـ الذي انبثقت منه على نحو مميز.

هنا تبرز مسألة ما إذا كان، عوضاً عن المنهج المخصص **للسيوزت والخرافة** وحدهما (انظر الفصل 4)، من غير الممكن أن يستنبط ما جاز تسميته بالمقاربة **الدراماتولوجية** التي تحترم التلاعب الجدلي بالألفاظ داخل هنا ـ و ـ الآن الدرامي، ويجري صقلها بناءً على ذلك. وبتعبير آخر، هل ثمة من طريقة لتقطيع النص الدرامي ـ ومن الواضح أن تحقيق ذلك يفترض أن يجري البحث على هذا المستوى وليس على مستوى العرض ـ على نحو ما يتفق مع تمفصله المميز بواسطة الألفاظ المعدة لسياقات (محسوسة) محددة.

فقد جرى اقتراح تقطيع النص الدرامي على أساس تحليل **الخطاب** من قبل «آلسندرو سيربييري» (1978 b، ص ص. 28 ff). وقد جعل من «التوجيه التأشيري» (Deictic orientation) الإفرادي الذي يتبناه المتكلم الوحدة الأساسية: في كل مرة يغير فيها المتكلم الإتجاه الشاهدي ويخاطب «أنت» جديدة ويعين أشياء مختلفة ويقيم صلة مختلفة بموقفه أو بأمثاله،

تكون قد تشكلت وحدة سيميائية جديدة. يمكن «لأنا» المتكلم، على سبيل المثال، أن يخاطب محاوراً فرداً أو حشداً من المحاورين أو نفسه، ويمكنه أن يناجي الآلهة أو بعض الشخصيات الغائبة (من خلال «التأشير التوهمي - الموجَّه» (Phantasma-oriented deixis)، على حد تعبير «هونزل» (1943، ص. 124)، ويمكنه أن يتوجه إلى الحضور من جديد، وهلم جرّا. يمكنه أن يعين جسده تأشيرياً وكذلك الديكور واللحظة الحالية ومن يخاطبه أو أي شيء بعيد. فمن داخل المقطع الدرامي - الأكبر - مثلاً، تبادل ما بين شخصيتين - يمكن تمييز عدد من المقاطع - الأصغر وفقاً للاستراتيجيات التأشيرية التي يبديها المشاركون. وقد لا تتفق هذه الوحدات الأصغر دائماً مع الكلمات الخاصة بالدور أو مع الكلمات الخاصة بالمحاورين ولكنه يمكن أن تتفق مع تغيرات محاورهم السيميائية داخل الدراما. في مسرحية **نهاية اللعبة** (**Endgame**) لبيكيت يمكن اعتبار اللقاء الهيامي النموذجي بين الشخصيتين الرئيسيتين مثالاً واضحاً على أهمية «المعميات» في التوجيهات الشاهدية (Indexical directions) (المائل والتشديد لنا).

1 هام إرجع (يرجع كلوف إلى مطرحه قرب الكنبة).

2 **أين أنت؟**

3 كلوف **هنا**

4 هام **لِمَ لا تقتلني؟**

5 كلوف لا أعرف ترتيب المائدة.

(سكتة).

6 هام إذهب وأحضر دولابي دراجة.

7 كلوف لم يعد هنالك من دواليب.

8 هام ماذا فعلتَ بدراجتكَ؟

9 كلوف لم يكن عندي دراجة.

10 هام الأمر مستحيل.

11 كلوف عندما كان هنالك دراجات بكيتُ لأحصل على واحدة.

12 إرتميتُ عند قدميكَ. قلتَ لي إليكَ عني.

13 الآن لم يعد هنالك دراجة واحدة.

14 هام وجولاتكَ؟ عندما كنتَ تتفقد فقرائي؟ دائماً على قدميكَ؟

15 كلوف أحياناً على الحصان (يرتفع غطاء برميل القمامة وتظهر يدا ناغ معلقتين بحافته. ثم يظهر رأسه في قبعة النوم. وجهه شاحب. يتثاءب ناغ وينصت) سوف أترككَ، عليّ أن أقوم بأشياء كثيرة.

16 هام في مطبخك؟

17 كلوف نعم.

18 هام ما عدا هنا الموت.

19 (سكتة) لا بأس، إذهب (يخرج كلوف. سكتة).

20 أحوالنا في تحسن.

كل وحدة من الوحدات المرقمة تمثل المقطع ـ الأصغر في حدوده المرسومة وفقاً لتغير التوجيه (الظاهر أو المضمر). كل تغير من هذا النوع يحدث تطوراً ملحوظاً في العلاقة الدرامية بحيث يمكن من تخطيط حركاته بدقة.

الوحدة 1 تشكل الموقف الإتصالي في حد ذاته وترسخ حدود علاقة الغلبة ـ التبعية الظاهرة في تولي «هام» القيام بالمبادرة السيميائية. فيؤدي ذلك إلى قيام دراما تأشيرية مباشرة صغرى في 2 - 3 تتعلق بموقع «كلوف» الفضائي: تسمح حماقة «هام» طوال المسرحية بالتفعيل الدرامي للفضاء الذي يعمل بنجاح في تقابل الإشارات السمعية والبصرية وفي التوتر الحاصل بين الموقع التأشيري (هنا) والعلاقات البونية الفعلية (وضع «كلوف» في علاقته «بهام»). إتكال «هام» المطلق على الصوت يجعل من التوجيه كفاحاً مستمراً. الوحدة 4 تبدّل العلاقة في شكل واضح في عزمهما على القيام بفعل ممكن (يناقض إمساكهما الحقيقي وغير المجدي عن القيام بأي نشاط) يتولى فيه «كلوف» دور الفاعل و«هام» دور المنفعل: ولكن «كلوف» يقلل من أهمية الإقتراح على الفور ويرجع إلى وقائع الموقف في 5. تتكرر اللعبة نفسها في 6 - 7، وتوحي بفارق واضح بين المشاركين وصلة كل منهما بالسياق الدرامي («كلوف» «التداولي» يرتبط باللحظة هنا ـ و ـ الآن ويدرك «أناه» من داخل وضعه التافه، فيما يبني «هام» عوالمه الممكنة البديلة وقد ضيع وضعه المادي وجهته). الوحدات 8 - 10 تنمّي هذا التضارب كخلاف مباشر يتعلق بخصائص العالم

الدرامي، ولا سيما «بكلوف» نفسه (الذي يبقى، بوصفه «أنا» المتكلم و«أنت» المخاطب معاً، مركز التبادل التأشيري الثابت موحياً بتبعية «هام» له بطريقة تتنافى مع المظاهر المباشرة).

ومع الوحدة **11** يتبدل المحور الشاهدي من بعد فضائي أصلاً إلى تقابل زمني ظاهر بين الماضي السردي ـ الكاذب وغير المحدد (يتميز بكونه مليئاً بالفرص المناسبة والحراكة) **والآن** الغارق في البؤس والعجز، ويستمر التقابل هذا خلال 12 - 15. ينطلق عرض «الخلفية التاريخية»، الكاذب إلى حد ما الذي يقوم فيه المشاركان بتفعيل درامية علاقة السيد ـ العبد التي تشكل أساس علاقتهما، من سياق ـ اللفظ الجاري ويتغذى منه (أي أنه يبقى **خطاباً** درامياً وليس **تاريخاً** سردياً) ذلك أن «المشاركين في الحدث المروي» (**الملفوظات**)، على حد تعبير «رومان جاكوبسون» (a 1971، ص. 133) و«المشاركين في الحديث الكلامي» («أنا» و«أ» المتكلم و«أنت» و«ت» المخاطب التي تقوم **بإنشاء التلفظات**) هما الشخصان إياهما.

في المقطع **16** يقدم «كلوف» نفسه كفاعل محتمل يتعارض مع سكونية «هام» الضرورية، فيرجع الخطاب إلى بعده الفضائي موحياً بديكور «مكان آخر» غير منظور هو عالم «كلوف» المستوحد. وهذا ما يدفع إلى تصريح «هام» في **19** الذي يتعين فيه تمييز مطلق بين الفضاء القريب (**هنا**) المعروف والمطمئن (رغم تعاسته) و«الخارج» البعيد الذي يهدده (القدري ولا ريب). ويمكننا أن نلاحظ إضافة إلى ذلك، كيف يجري استخدام السياق

نفسه في توليد التوتر الدرامي. الوحدة **20** تتطابق مع «أنا» كأمر يشير إلى خاتمة المقطع ـ الكبير الذي ينتهي بكودة إنعكاسية (وتهكمية) تعقب على دينامية الموقف **(21)**.

من الواضح أن تحليلاً مثل هذا لا يستطيع أن يمدنا بأكثر من «هيكل» بسيط للمقطع وجدليته، وهو لا يستنفد على أية حال، العوامل السيميائية العاملة فيه. وبرغم ذلك، فقد نفذت بعض الأضواء إلى تمفصل الدراما. فمن الممكن، على سبيل المثال، أن نبني «دراسة أنماط الخطاب» الأولية إنطلاقاً من هذا التحليل، شبيهة بالدراسة التي اقترحها «دوكرو» (Ducrot) و«تودوروف» (Todorov) (1972، ص ص. 408 ff). وتجدر الإشارة إلى أن «هام» يستخدم ضرباً من الخطاب «ينتظم حول المخاطب»، أي أنه ينشأ على أساس «أنت» و«ت» المخاطبة (انظر الوحدات **2**، **4**، **8**، **14**، **17**). خطاب «كلوف» ملزم ـ السياق أبداً وغني «بتعليمات تلفظاته»، أما «هام» فإنه لم يؤهل مثله لمواجهة الموقف التداولي وهو قادر على التعبير بملفوظات القضايا المجردة والمعمَّمة (انظر مثلاً الوحدة **10**). إن تعميم هذا التحليل على النص كله يسمح لنا بتحديد أدق للإستراتيجيات التأشيرية المميزة المستخدمة من قبل الشخصية في علاقات خطابها بالشخصية الأخرى. (في ما يتعلق بتعميم التقطيع المبني على أساس وحدة التوجيه التأشيري، انظر سيرپيري **.et al** 1978).

الإعلام والإرجاع:

إذا كان دور اللغة الدرامية خلق السياق الدرامي بواسطة الشواهد، فمن الواضح أن ذلك يفترض بأن تتولى الألفاظ المرتبطة بهنا ـ و ـ الآن كذلك القيام بدور «مرجعي» أكبر من نقل المعلومات المتعلقة بالعالم الدرامي كله. وبالإختصار يُفترض بخصائص العالم، أي أفراده وحوادثه أن تنبثق من التخاطب.

كيف يجري تمييز العالم الدرامي انعكاسياً من داخله؟ وبتعبير آخر، كيف يُفْصِحُ أفراده عن المعلومات الدرامية الضرورية دون أن يلجأوا إلى السرد والوصف من خارجه؟ إنها مهمة تتولى «تسمين» «أنا» المتكلم و«أنت» المخاطب على نحو كاف وجعلهما «إيقونيتين» إضافة إلى كونهما شاهديتين بواسطة مواصفات تفصيلية إضافية، من ناحية، ومن ناحية ثانية، وبما أنه يفترض بالمشاركين أن يعرفوا من هم فإنه يُفْتَرض بالتشخيص ـ الذاتي (Self-characterization) للدور أن يكون ملتوياً أو مَقنعاً من أجل تعزيز «حقيقة» العالم الإفتراضية ـ «يعطى الحضور المعلومات التي يحتاجها تلميحاً بحيث يمكن لتخيل دخوله عالماً ليس عالمه هو أن يكون مؤكداً» (غوفمن 1974، ص. 142). أبلغ مثال على تأشيرية إرجاع سياق ـ اللفظ حامل المعلومات المستورة حول «أنا» المعنية يقع في المشهد الإفتتاحي من مسرحية «القديسة جوان» (Saint Joan) «لبرنارد شو»، وفيه يُقَنِّعُ المتكلم

صورته ـ الذاتية في صيغة استجواب عدائي لمحاوره:

روبرت: والآن، إصغ إليَّ أنت.

ستيوارد: (بتواضع) نعم، سيدي.

روبرت: ماذا أكون أنا؟

ستيوارد: ماذا تكون أنت، سيدي؟

روبرت: (مقترباً منه) نعم، ماذا أكون أنا؟ هل أنا روبرت ملّاك «بودريكو» وقائد قصر «فوكولير» هذا، أم أنا راعي بقر؟

ولا شك أنه لا يجري الرجوع إلى الموقف الجاري وحده. ففي سياق تبادل ما، يمكن الرجوع إلى أي عدد من الأفراد الخارجيين الموجودين «هناك» و«آنذاك» كظرفين دراميين، وقد يتحول هؤلاء الأفراد لاحقاً إلى مشاركين في حوادث الكلام إياها ويرجعون إلى المحاورين الحاضرين معتبرين إياهم «الآخرين الغائبين» (الضمير ـ الثالث). إن خلاصة المعلومات المنقولة بواسطة الإرجاعات البيفاعلية (ما بين الأفراد الفاعلين) هذه، هي التي تشكل السياق ـ الكبير المتماسك من داخله أو العالم. يفترض بنا الآن أن نتناول مسألة قوى «خلق ـ العالم» الخاصة باللغة الدرامية: كيف تنوجد المراجع التخيلية، وما هي المبادىء التي تخولها بأن تتحد في كل متماسك؟

موضوع الخطاب وعالمه

(Object and universe of discourse)

عندما نرجع إلى شيء ما في مجرى الحوار يفترض بنا أن نكون قد سلمنا بوجوده على نحو ما. بل إنه يكفي المرجوع إليه أن ينوجد على نحو ما اتفق على تسميته **موضوع الخطاب** (انظر بونومي ـ Bonomi 1979). مواضيع الخطاب هي تلك الموجودات الواقعية وغير الواقعية التي يمكننا أن نتحدث عنها. مثلما يمكننا أن نتحاور حول «بابانويل» من غير أن نكون بذلك قد سلمنا بالاعتقاد بوجوده خارج ـ اللسان (حتى لو نسبنا إليه بعض الصفات المتفق عليها). هكذا، يمكننا في مسرحية **العاصفة** **(The Tempest)** أن نرجع إلى «كاليبان» ويمكن للحضور أن يسلِّم بوجوده في ـ الوقت ـ الحاضر من غير أن يستتبع ذلك وجوده كمرجع يتعين خارج ـ الدراما.

«فالمراجع» التي تنوجد كمواضيع خطاب وحسب، تأخذ مكانها في **عالم الخطاب(Universe of discourse)**، (تعبير ورد في كتابات «پيرس» 1931-58، مجلد 2 ,§ 519؛ أنظر إيكو 1979، ص ص. 39 ff؛ بونومي 1979؛ ڤان ديك 1977، ص. 26؛ لايونز 1977): أي أنها أوجدت كمواقع يجري الرجوع إليها بواسطة الخطاب المذكور. وتعتبر المراجع الدرامية من بين هذه المواضيع: أوجدت لدوام الدراما وتبقى كذلك بقدر ما يطول ذكرها وتطول إبانتها أو يطول الرجوع إليها في الحوار (أو في

العـرض، أو «الخـطاب المسـرحي» ككـل بمـا في ذلـك الإبـانـة البصـــريـــة وغيــرهـــا، انـــظر ص. ص. 69 ff أعـــلاه). ويُثَبِّت المتكلمـون وجـود المـــواضيـع في عـــالم الخـطاب بحيث يمكن الرجوع إليها أكثر من مرة.

ومن الواضح أن عـالم الخطاب يتعـدى مدى العـالم الدرامي كما يبنيه المشاهد، ذلـك أن المتكلم قد يـذكر الأفـراد والحوادث (En Passant) من غيـر أن يتـوقف عنـدهـا، أو قـــد يـرجـــع إلى المـواضيع التي تنـوجد في عـالم بديـل من اختـلاقـه هـو وحسب (عجـلات ـ دراجة «هـام»، مثلاً). وقـد لا يُضَمِّنُ المشاهـد بنـاء عالم المسرحية هذه العوامل.

وبـرغم ذلـك، يجـري التعـريف بخصـائص عـالم الـدرامـا المكونة له على أنها مـواضيع خلق ـ عـالم الخطاب أولاً. أي أن أي شيء يرجع إليه المتكلم أو يبنيه، بمـا في ذلك المتكلم نفسـه وسياقه، يبقى موجوداً ما لم نكتشف خلاف ذلك. وبذلك، يُشَكَّلُ عالم الدراما انعكاسياً من خلال الإرجاعات التأشيرية وغيرهـا التي يقوم بإرجاعها إليه المتكلمون الذين يؤلفون ساكنيه.

الإرجاع ـ المساعد، الأنافوره[5] والنص ـ المساعد

(Co-reference, anaphora, co-text)

يفترض بمواضيـع الخطاب كمكـونات هـامة للعـالم الدرامي

---

(5) صورة بلاغية تقوم على تكـرار بادئـة في مطلع جملتين متعـاقبتين، أي تشاكل البدايات بصورة عامة.

(مثال على ذلك في **الخرافة**)، أن تُفْهَمَ على أنها موجودات ثابتة ومتينة. ويفترض بوضعها في عالم الخطاب الدرامي أن يكون متماسكاً أكثر مما يكون نَزَوِيًّاً (يبقى «كاليان» المرجوع إليه هو نفسه). ثبات وتماسك المراجع (Referents) يؤمنها مبدأ **الإرجاع ـ المساعد**: **(Co-reference)**. يفترض بالرجوع المتتالي إلى الموضوع بعد أن يأخذ مكانه في عالم الخطاب، أن يعنى بالوجود نفسه.

وتعتبر قواعد الإرجاع ـ المساعد مسؤولة جزئياً عن تماسك الحوار الدلالي والتداولي. «حروب الورود» (The Wars of the Roses) في مسرحية هنري **VI** تظهر «كمادة» مُوَحِّدة للخطاب بقدر ما تشكل نقطة إرجاع متكرر بالنسبة إلى جميع المشاركين وبقدر ما يفترض بها أن ترجع إلى الحوادث نفسها وليس إلى حوادث عشوائية اعتباطية، يجعمها إسم واحد. ولكن انتهاك مثل هذه القواعد بشكل فاضح (انظر ص 105 أعلاه) يعتبر مصدراً مألوفاً للأفعال الهزلية، كما يحصل عندما يعتقد متحاوران بأنهما يرجعان إلى موضوع واحد فيما يدرك الحضور بأنه يجري التلاعب بالرجوع إلى مراجع مختلفة. في مسرحية **(Jumpers)** لِـ «توم ستوبارد» (T. Stoppard) مثال ملائم على ذلك، حيث تشكل حادثتان مميزتان (وهما على التوالي سهرة راقصة صاخبة وجريمة ترتكب أثناءها) ما يمكن اعتباره في الظاهر نقطة إرجاع واحدة في استجواب المفتش «بونز» للشاهد و«جورج» المجرم المحتمل:

بونز : حسناً، تقول زوجتك إنك تستطيع أن تفسر كل

شيء، وأنت تقول إنك مسؤول كلياً، ولكن ـ

جورج : ما زلت تتحدث عن ذلك؟ بالله عليك، كل ما في الأمر أنني فقدت صوابي للحظة ثم عدت وتمالكت نفسي.

بونز : بسبب الضجة؟

جورج : تماماً.

بونز : ألا تظن أن ماحصل فيه قليل من المبالغة؟

جورج : بلى، بلى، قليل.

بونز : لا تُمَوِّه ويلفريد. أعتقد أنك تحاول أن تستِّر عليها.

جورج : أستر على مَن؟

بونز : الأمر في غاية الوضوح. هل يعقل أن يبقى رجل على الحياد عندما يقع مثل هذا المخلوق الجميل في ورطة.

جورج : ألا تذهب بتفكيرك بعيداً بعض الشيء؟ كل ما في الأمر أنني رب البيت، ويجب أن أكون مسؤولاً عما يجري في بيتي.

بونز : لا أعتقد أن تحمل عبء رب البيت يشمل مسؤولية وقوع جريمة في الأماكن التابعة له.

جورج : جريمة؟ وتسمي ذلك جريمة؟

بونز : (يزداد انفعاله) **حسناً، وماذا يمكن أن تسمي ذلك؟**

جورج : كل ما حصل قليل من المزاح! أين حس الفكاهة لديك يا رجل؟

لقد تفاقم اختلاط الفهم هنا (يظن «بونز» بأن «جورج» يعترف بجريمته فيما يعتقد «جورج» بأن «بونز» مهتم بشكواه في مخابرة هاتفية أجراها مع الشرطة) بسبب أنه ـ وهذا ما يميز الإرجاع ـ المساعد ـ لم يجر تعيين الحوادث وفاعليها بشكل واضح، بل جرى تعيينها بواسطة الضمائر مثل «هذه» و«ي» و«ها»: بواسطة صيغة الإرجاع التأشيري هذه المعروفة بالأنافورة. تختلف الأنافورة عن التأشير بأنها تلتقط المرجع من الكلمة السابقة أو التعبير السابق الذي يجري افتراضهما ليس غير في مثل هذه الحالة. (في العبارتين «عمي يعمل في تربية الغنم. ويعيش في تسمانيا»، يلتقط ضمير الغائب «يـ» في «يعيش» المرجع من عبارة «عمي» السابقة).

وللإرجاع الأنافوري أهميته في الحوار الدرامي. ذلك أنه يعني ظهور تواصل عالم الخطاب من خلال الإرجاع ـ المساعد: ما إن يجري تقديم الموضوع حتى يحافظ على استقراره. ويكون بذلك متوقفاً على التأشير نفسه الذي يقوم بإبانة مباشرة ليقدمه كمرجع درامي: «فالأنافورة تقتضي أن يكون للمرجع مكانه المعد له في عالم الخطاب. وهذا ما لا يقتضيه التأشير؛ فمن المؤكد أن التأشير يعتبر واحداً من بين الوسائط الأساسية المتاحة لنا لإدخال الموجودات إلى عالم الخطاب بحيث يمكننا أن نرجع إليها فيما

بعد» (لايونـز 1977، ص. 673؛ أنظر كـذلك سيـرپيري b 1978، ص ص. 26-27).

وتعتبر «الإحالة ـ إلى الوراء» (Backward-looking) الخـاصة بـالإرجاع الأنـافوري وسيـطاً هامـاً في مطلع المسـرحية أو مـطالع أفعال الأفراد ومشاهدهم في تعيين مغـزى عالم مـا قبل ـ تـاريخها الدرامي (in medias res) وسط الأشياء التي يمكننا الرجوع إليها. ففي مطلع **عطيل** يتذمر «رودريغو»: «كـان يفترض أنت أن تعـرف هذا» ويكون «هذا» الأنافوري قد التقط المرجع من اسم سـابق لم يتسنَّ له أن يظهر، أو كذلك يكون لعبارة «مسز آلڤن» «لطيف منك أن تقـول **ذلك**، يـا «باستـور»» في مسرحيـة **الأشباح** «لإبسن» دور الإيحاء بأن المشاهد يقـوم «باكتشـاف» عالم مـا ـ وكذلـك حادثـة إتصالية بالفعل ـ كان يطرد من قبل.

وللأنافورة كذلك دورها الهام في إقامة علاقات داخلية داخـل متن الخطاب نفسه وبالتالي في تـرجيح تَعَيُّنِ سيـاق نص لساني أو **نص ـ مسـاعد** (انـظر پيتوفـي 1975، ص ص. 1 ff). فـالحوار لا يقـوم فقط بـدور «خلق ـ العـالم» ودور الإحـالـة ـ إلى الخـارج (**الإكزوفوري، حامل ـ الخارج**) بل تكـون له كـذلك بنيـة نص ـ مساعد داخليـة أساسيـة بالنسبـة إلى أية مسـرحية تعتمـد في لغتها على شيء يضاف إلى «شفافيتهـا». وهذا مـا يجعلها في الصـدارة كموضوع له أهميته في حد ذاته. إن جميع أشكال تمثيـل ـ العالم لا تتوقف على عوامل الإحالة ـ إلى الداخل (**الأندوفوري، حامـل ـ الـداخل**) وحـدهـا، بـل تتـوقف كـذلـك على دينـاميـة الحـوار

التأسيسية التي يقوم اللفظ من خلالها بإنشاء لفظ آخر أو توليده. فالأنافورة وصيغة الشاهد القريبة منها إلى حد كبير والمعروفة **بالتأشير النصي** (انظر، لايونز 1977، ص. 667)، الذي يشير إلى النص ـ المساعد نفسه مباشرة أكثر مما يشير إلى سياق ـ خارج ـ النص (المثال على ذلك في مسرحية **كما تحبها** (**As You like It**) : «**Le Beau**». سوف أخبرك البداية. . . /سيليا. حسناً، البداية أنه مات ودفن»). لا يمكن أن تستغني قوة **التوليد ـ الذاتي** (**Self-generating**) الخاص باللغة الدرامية عنهما والذي يوفر لها إستقلالية إبانية ذاتية من حيث البنية والحدث (أنظر إيلام 1978، ص ص. 106-108).

اللغة الماورائية واللغة ـ الموضوع

(Metalanguage and object-language)

في التقاط المتكلم للعبارة والجملة أو وحدة خطاب النص ـ المساعد اللساني الأكبر، يمكنه أن يعقب عليها كظاهرة لها أهميتها أو اعتبارها في حد ذاتها: هذا يعني بأنه يمكن للغة أن تمثل كموضوع للخطاب. في مسرحية **من يخاف فرجينيا وولف** يستولي البطل «جورج» على تساؤل ضيفه البريء («سيدي؟») ويشرحه بطريقة صارمة:

> ليتك لم تقل «سيدي» مثلما فعلت. . . ليس بسبب علامة الاستفهام التي أعقبتها. أنت تعرف؟ سيدي؟ أعرف أنها كانت تعتبر بأنها علامة تقدير بالنسبة لمن استخدمها (يجفل)

قبلك. . . ولكن. . . أوه. . . الطريقة التي قلتها فيها. . .
أوه. . . سيدي؟. . . سيدتي؟

هنا، تقوم شواهد «الإحالة ـ إلى الوراء» («فعلت»، «ـها») بتعيين علاقة أندوفورية بين اللفظين المستخدمين وبالإضافة إلى ذلك فإنها تجيز للثاني بأن يبني نفسه **طفيلياً** على أساس الأول. فالمتكلم يستخدم هنا ما اصطلح علماء اللسانية والمنطق على تسميته **باللغة الماورائية** وهي صيغة اللغة المخصصة لوصف لغة أخرى أو للتعقيب عليها، أي **اللغة ـ الموضوع** (أنظر هلمسليف 1943، ص. 119؛ كارناپ ـ Carnap 1947، ص. 4).

وقد حصر «رومان جاكوبسون» (1960، ص. 356). الوظيفة اللسانية الماورائية بضروب الاتصال التي تسمح للمشاركين «بأن يتحققوا ما إذا كانوا يستخدمون الكودة نفسها» - شروح الكلمات، والتفسيرات، وصيغ التعقيب، الخ. - وفي مكان آخر من مسرحية «آلبي» المذكورة في المثل السابق يقوم «جورج» بتصحيح كلمة قالها ضيفه «نيك» جزافاً (مستحضراً في ذلك الكودة والمعجم) -

جورج : لست شخصاً يبغي افتعال هذا الإزعاج كله. . . ويجعل كل واحد مطابقاً للآخر، ويعيد ترتيب الكروموزونات، أو ما شاكل ذلك. أليس ذلك صحيحاً؟

نك : (يكاد يبتسم) ليس تماماً: **الكروموزومات**.

ـ وكما يتورط «جورج» وزوجته «مارتا» تماماً في خلاف دلالي ويرجعان من جديد إلى اللغة ككودة وكرسالة فردية:

مارتا : هو أحيائي. هذا يناسبه. بل عالم أحياء أفضل. لأنه أقل.. تعقيداً.

جورج : تجريداً.

مارتا : **تعقيداً**. بمعنى أنه ليس.. عويصاً (تنتىء لسانها باتجاه جورج). لا تعلمني معنى الكلمات.

ولكن اللغة ـ الموضوع قد لا تكون دائماً، كودة مشتركة بالنسبة إلى المتكلمين كنسق للعناصر والقواعد أو رسالة خاصة ناتجة عنها. فقد يقوم متكلم واحد، مثلاً، بتمييز لساني ماورائي للطريقة الشائعة التي يتكلم بها الآخر، أي طريقة تكلمه المميزة، كما يحصل عندما يثني البروفسور «هيغنز» متهكماً على فصاحة «دولتل» غير المدروسة، في مسرحيته **بجماليون**[6] لبرناردشو:

... إن لهذا الرجل قدرة طبيعية على البلاغة. لاحظ التنغيم فيما يقول «أنا مستعد أقول لك، أنا عايز أقول لك، أنا مستنّي عشان أقول لك». هذه بلاغة عاطفية! أثر ولش فيه. ويفسر ذلك أيضاً كذبه وخداعه.

ـ أو تعليق «جاك أبسوليوت» المفاجىء على طريقة «بوب آكر» الجديدة في التجديف في **الخصوم** (The Rivals) لشيريدان

(6) روائع المسرحيات العالمية 45، ترجمة جرجس الرشيدي.

(Sheridan): «كنت تتكلم كـرجـل! صـلِّ بـوب، ألاحظ أنـك اكتسبت طريقة شاذة للقَسَم» ـ أو أنه قد يفكر ملياً فلسفياً وأخلاقياً ونفسانياً، الخ، في طرق اسخدام اللغة وحدودها عامة. مثـل هذه اللغة الماورائية التأملية تنتمي بشكل مميز إلى شكل تصوري رفيع للدراما تعتبر هملت مثالاً تقليدياً عليه وتعتبر مسرحيات «بيراندللو» أمثلة حديثة عليه كذلك:

. . . وأولئك الـذين يستفيـدون من [ضعفكم]، يجعلونكم تكابدون، وتقبلون طريقة تفكيـرهم. . . أو على الأقل، إنهم مقتنعـون بذلـك. ولكن ما الـذي يتدبـرونه لكم في الـواقع؟ الكلمـات! الكلمات التي يفهمهـا كل واحـد ويكـررهـا على هواه. إيه، ولكن مع الأسف الشديد، يتشكل مع ذلك وعلى هذا النحو، ما يسمى بالرأي العام. وويل للذي يدفع في يومٍ من الأيام بإحدى الكلمات التي يرددها الجميع! هنالـك مثلاً من يقولون عنه «مجنون» ـ أو مثلاً ماذا؟ «مغفل!»

(بيراندللو، هنري IV)

وتعتبر اللغة المـاورائية في حـدودها الشـاملة «سيميائيـة ذات مستـوى سيميـائي خـاص بـمحتـواهـا» (هلمسليـف 1943، ص. 119). ومـن الـمحـتـمـل أن يـكـون نـطاق الـلغـات ـ الموضوع أو المستويات اللسانية التي لاحظناها لا يعرف لـه حد. وفي الدراما، تكـون وظيفة اللغـة الماورائيـة، في أكثر الأحيـان، إبراز اللغة كموضوع أو كحدث وجعلها تلفت انتبـاه الحضور على

نحو ظاهر في مظاهرها التداولية والبنائية والأسلوبية أو الفلسفية.
وكحد أقصى، يستخدم الشعور ـ الذاتي اللساني بعض التعقيبات في «تأطير» عمل اتصال الدور التمثيلي ـ بالدور التمثيلي أو اتصال الممثل ـ الحضور اللفظي، فتصبح بذلك جزءاً من البنية الفوقية الدرامية أو المسرحية الماورائية، في مسرحية **إهانة الحضور** «لهندكيه» يجري توجيه الخطاب تأشيرياً إلى العرض نفسه وإلى حضوره، بحيث ينعكس على استراتيجيات لغته الدراماتورجية (الدراماتورجية المضادة) بشكل متين:

> ما دمنا نهينكم فإنكم لا تريدون أن تسمعونا، سوف تصغون إلينا. لن تبقى المسافة ما بيننا من غير تحديد. إننا في الحقيقة نهينكم، وتمشياً مع ذلك سوف يصبح سكونكم وجمودكم علنيين. ولكننا لا نريد أن نهينكم، نريد أن نستخدم كلمات مهينة فقط، كلمات تستخدمونها أنتم. نريد أن نكذب أنفسنا من خلال الإهانات. لن نتوجه إلى أي منكم ـ نريد أن نحدث مجالاً صوتياً وحسب.

افعال الكلام (Speech acts)

اللغة كفعل

رأينا في ما تقدم كيف يجري استخدام اللغة في تخاطب الضميرين أنا ـ أنت بغرض الإشارة إلى السياقات الدرامية الكبرى ـ والصغرى وإبانتها والرجوع إليها وتعيينها بصورة عامة.

ولكن ما يحصل بين المشاركين في الحدث الاتصالي يعتبر في معنى جوهري آخر تأسيساً للدراما. ويعتبر الحدث الكلامي في حد ذاته صيغة التفاعل الرئيسية في الدراما. وهذا يعني بأن التخاطب الحواري، على حدّ قول «هونزل»، لا يرجع إلى الفعل الدرامي تأشيرياً وحسب، بل إنه يؤسسه». وتكمن دينامية المسرحية الفعلية (من الفعل) في قوة الخطاب البيفاعلية قبل غيرها.

ويفترض بهذا التصور لدور الحوار ـ الغريب كلياً بالنسبة إلى التصور الذي اعتمده النقد والذي أدى إلى حصر الفعل بالحوادث «الخارجية» كالجرائم والمعارك وذهاب وإياب الأشخاص وغير ذلك ـ أن يكون له مبرّر: ماذا نعني عندما نقول بأن الخطاب «يقوم» بالأحداث التي تؤلف الدراما مباشرة؟ ما هي أنماط الأفعال التي تنشأ بواسطة اللغة؟

أنماط أفعال الكلام في الدراما

تعتبر نظرية أفعال الكلام فرعاً من الفروع المعاصرة لفلسفة اللغة واللسانية، وهي «لا تعمل على دراسة الظاهرة اللسانية في مظاهرها الصورية بقدر ما تعمل على دراستها كعناصر لصيغة سلوك مُحْكَمٍ ـ القاعدة» (سيرل 1969، ص. 12)، وبتعبير آخر، فإنها تطمح إلى جعل أحداث الكلام تندرج تحت عنوان النظرية العامة للفعل. ولذلك يتوجب علينا أن نعود إلى نظرية الفعل هذه كي نتمكن من فهم توابع الخطاب الفعلية في الدراما.

ويعتبر فيلسوف أوكسفورد «جون أوستن» (J. Austin) أول من اقترح اعتبار اللغة ضرباً من الفعل الاجتماعي (1962) وذلك رداً على معالجة الفلسفة التقليدية للألفاظ كأقوال أو مجرد حاملات للقضايا الصادقة أو الكاذبة. وكان «أوستن» يهدف من وراء ذلك إلى إظهار أمر مفاده أننا عندما ننشيء الألفاظ فإننا لا نقوم دائماً بإنشاء محتوى قضية ما وحسب، بل إننا نقوم بإنشاء بعض المسائل كالاستفهام والأمر للتأثير على محاورينا أو إقناعهم، الخ. ولذلك جعل «أوستن» الاهتمام الفلسفي ينصب على المقام التداولي للكلام كقوة بيشخصية في العالم الواقعي.

في البداية تركزت استراتيجية «أوستن» (وقد جرى تعديلها لاحقاً) على الألفاظ المعروفة بالألفاظ «التقريرية» (Constative) - الأقوال حاملة - القضية، المفضلة تقليدياً بالنسبة إلى فلاسفة اللغة («باريس هي عاصمة فرنسا») - وتمييز صنف منها هو الألفاظ «الإنشائية» (Performative) التي لا تخضع لاعتبارات الصدق والكذب وحدها. ذلك أنها لا تخبر بقدر ما تفعل. وتقوم هذه الاستعمالات «التنفيذية» للغة بإنشاء الأفعال الاجتماعية التقليدية مثل تحديد الوقت وعقد الزواج والتعميد وإصدار الحكم، وتأتي عادة في صيغ جمل فعلية تشمل ضمير المتكلم المفرد والفعل المضارع («أسَمِّي هذا المَرْكَبَ...»، «أعلن افتتاح الجلسة»، «أتعهد بدفع مبلغ قدره 10£، الخ.).

ولكنه يتوجب علينا التخلي عن هذا التمييز الصارم لمصلحة

وضع جذري أكثر منه، وهو أن جميع الألفاظ تتمتع بقوة «تنفيذية» أو «إنشائية»، بما في ذلك الألفاظ «التقريرية» (ويظهر ذلك في استعمال الأفعال الإنشائية: «أؤكد بأن باريس عاصمة فرنسا»).

وفي ذلك استبدال ثنائية اللفظ التقريري/الإنشائي بتصنيف ثلاثي يمكن تطبيقه على السلوك اللساني عامة. ففي تلفظنا بلفظ مفرد يمكننا أن ننشىء ثلاثة أنماطٍ للفعل. النمط الأول هو **فعل القول** **(Locutionary act)**: الفعل الأساسي لإنشاء لفظ ذي معنى على نحو يتفق مع قواعد اللغة الفونولوجية والنحوية والمورفولوجية وغيرها. وفيما بعد، استبدلت نظرية أفعال الكلام العامة هذه الفئة بفئات تحليلية أكثر منها (إقترح «جون سيرل» (1969، ص ص. 24-25) استبدالها بصنفين اثنين هما **فعل التلفظ** **(Utterance)**، أو الإنشاء المادي للأكاليم والجمل، والفعل **القضائي** **(Propositional)**، أو فعل الإرجاع والحمل). النمط الثاني هو الفعل **الداخل في القول** **(Illocutionary)**: الفعل الناشىء في قولنا شيئاً ما مثل توجيه السؤال أو الأمر كي يقوم أحدهم بفعل ما كالوعد أو تثبيت حقيقة قضية ما، الخ. (إن ما ينشىء فعل الكلام نفسه هو **ما في القول** **Illocution** هذا). والنمط الثالث هو **فعل ما بالقول** **(Perlocutionary)** الذي ينشأ بواسطة قولنا شيئاً ما، كأن نحث أحدهم على سلوك ما أو نقنع المحاور الآخر ونحمله على الغضب، وهلم جرّا». (ويتوقف ذلك على وقع - ما سمي **وقع ما بالقول** **Perlocutionary effect** - اللفظ على المستمع.

ويفترض بنا أن نؤكد على أن أصناف الفعل هذه ليست بدائل (Alternatives) للإنشاء التداولي للتلفظ، ولكنها، إذا جاز التعبير، تشكل مستويات (Levels) له. عندما يقول الواحد منا لمحاوره «أعطني عشرة دولارات، من فضلك» فإنه ينشىء فعل التلفظ في إنشائه عبارة عربية مقبولة، والفعل القضائي في رجوعه إلى نفسه وإلى العشرة دولارات، وفعل ما في القول في طلبه عشرة دولارات، وقد ينشىء كذلك ـ إذا كان محظوظاً وكان لطلبه تأثير ما بالقول المطلوب ـ فعل ما بالقول في حثّه سامعه ليعطيه عشرة دولارات. ومن الواضح أن الأفعال التلفظية والقضائية أساسية أكثر من ضَرْبَي الأفعال الآخرين، ذلك أن الواحد منا لا يمكنه أن يُطْلَبُ باللغة العربية إلاّ في إنشائه لعبارة عربية ورجوعه إلى موضوع رغبته. ولكن أفعال ما في القول لا يمكن أن يكون لها كلها تأثير ما بالقول (كالترحيب: «مرحباً، أنا أدعى زيد» على سبيل المثال)، بينما لا يمكن إنشاء فعل ما بالقول بطريقة فعالة من دون إنشاء ما في القول.

إن قدرة اللغة الاجتماعية والبيشخصية والتنفيذية، أو تداولية «تحقيق الأمور بواسطة الكلمات» هذه، هي التي تسيطر في الدراما. فالخطاب الدرامي كناية عن شبكة ما في الأقوال وما بالأقوال المتكاملة والمتعارضة: خلاصة القول، ليس التفاعل اللساني وصفياً بقدر ما هو إنشائي. وأياً كانت توابع الحوار الأسلوبية والشاعرية و«الجمالية» عامة فإنه أولاً ضرب من الفعل (Praxis) الذي ينشىء تضارب شتّى قوى العالم الدرامي

الشخصية والاجتماعية والأخلاقية. ففي المسرحية، على حد قول «ريتشارد أوهمن» «يَرْكَبُ الفعل قطار ما في الأقوال... تظهر حركة الشخصيات والتغيرات من علاقات إلى أخرى داخل عالم المسرحية الاجتماعي أكثر وضوحاً في أفعال ما في أقوالهم» (1973، ص. 83). ويمكننا أن نتحقق من انبثاق الصلات ولا سيما من انبثاق الصراع الدرامي من خلال تصادم استراتيجيات ما في الأقوال والاستراتيجيات التي ترغب أن يكون لها تأثير ما بالأقوال في هذه المواجهة اللفظية المقتطعة من إدوارد II «لمارلو»:

(يدخل الجنود مع السجين «كنت»).

يورك مورتيمر: من هو ذاك الخائن
المدجج بالسيوف والسلاسل؟.

الجندي الأول: إنه أدموند الملقب بـ «إيرل أوف كنت».

الملك أدوارد الثالث: وما ذنبه؟.

الجندي الأول: أنه نقل الملك
بحكم الإضطرار 2420
بينما كنا آتين به إلى كيلينغ
وورث.

يورك مورتيمر: هل حاولت إنقاذه،
يا أدموند؟ تكلم.

كنتر بري: أجل يا مورتيمر، لقد حاولت؛ إنه ملكنا،
فيما أنت تكره هذا الأمير
وتضع التاج على رأسه.

يورك مورتيمر: إقطعوا رأسه: سوف يخضع
للقانون العسكري. 2425.

كنتربري: تريد أن تقطع رأسي! أيها الخائن الخسيس،
إني أتحداك.

الملك أدوارد الثالث: سيدي، إنه عمي، ويجب أن يبقى حياً.

يورك مورتيمر: سيدي، إنه عدوك، ويجب أن يموت.

كنتربري: لا تتحركوا، أيها الأنذال!.

الملك أدوارد الثالث: والدتي الحبيبة، إذا لم أستطع أن أغفر
له، 2430
فما عليك إلا أن تتوسلي راعي الأبرشية لينقذ
حياته.

الملكة إيزابيل: ولدي، تَقَبَّلْ ما يجري؛ ليس بمقدوري أن
أتفوه بكلمة.

الملك أدوارد الثالث: وأنا مثلك، وبالرغم من ذلك يخيّل إليّ أنه
يتوجب عليّ أن أمسك بزمام الأمور؛
ولكنني أعجز عن ذلك، كما يبدو، ولكنني
سوف أتوسل لأجله.-

سيدي، ليتك تبقي عمي على قيد
الحيـاة، 2435
سـوف أجازيـكِ على فعلتـك عندمـا أكبر في
السن.

يورك مورتيمر: «من أجل خيركم وخير المملكة
كم من مرّة طلبت منك أن تبقيه بعيداً.

كنتربري: هـل أنت ملك؟ وهل يفـترض بي أن أمـوت
وفقاً لما تأمر به.

يورك مورتيمر: وفقاً لما نأمر نحن بـه ـ أكـرر ثـانيـة،
ابتعدوا به.

كنتربري: دعني أبقى فقط وأتكلم؛ لن
أذهب.
أخي هو الملك أو ابنه من بعده،
ولا يرغب أي منهما بأن يُهْرَقَ
دمُ أدموند
ولذلك، أيها الجنود أين تريدون
أن تقتادوني؟

(يهلل الجنود لـ «كنت» ويأخذونه ليقطع رأسه).

(عـن **Complete Plays** London OUP, 1966)

(ساهمت سهام ناصر في ترجمة المقطع أعلاه).. المترجم.

يمكننا أن نلاحظ هنا، كيف تطور التفاعل في متتاليات من التحركات السيميائية المتعارضة بشكل مباشر، والتي تتوقف حياة «كنت» على نتائجها، وذلك إثر تركيب الموقف الإتصالي من خلال أسئلة تَقَصٍّي - المعلومات وأجوبة نقل - المعلومات المضادة (لا تستخدم هذه الأخيرة «كعواقب (Sequels) ما في القول»، في مصطلح «أوستن»، طبيعية تستدعيها الأسئلة). فقد عارض «كنت»، إصدار «مورتمر» للأمر الصارم (1,2425) - الذي يؤجل تأثير ما بقوله إلى نهاية المقطع - من خلال فعل تحدّ إنشائي ظاهر (تمفصل في سؤال بلاغي وتوكيد _Assertion). يحاول الملك الشاب أن يتدخل في تثبيته (Affirmation) التنفيذي لسلطته الملكية ولكن «كنت» يبطلها في تثبيت ما بالقول الدفاعي المضاد، فيفشل في إصدار الأمر إلى الحراس كي يتجاهلوا إصدار «مورتمر» الأمر الأصلي، وينشىء الملك ضرباً من ما في القول الماورائي، على حساب «كنت»، ويتوسل إلى أمه كي تتوسل بدورها إلى الوصي على العرش؛ ولكن ذلك يؤدي إلى فشل ما بالقول ثانية ويستوجب منه اللجوء إلى «مورتمر» مباشرة على نحو صريح ومدروس ولكن من دون جدوى. ويعتبر سؤال «مورتمر» البلاغي في (1,2438)، وبرغم صيغته المداورة، توكيداً جديداً على تحركه الأول بإصداره أمر إعدام «كنت». ويعمل رد هذا الأخير الذي يأتي كذلك في صيغة سؤال بلاغي، كتعبير إضافي على التحدي في إنكاره حق «مورتمر» في إنشاء ما في القول الذي يحكم عليه بالموت. ويعتبر ما في القول المذكور

مكرراً على نحو صريح وعديم الاحتمال (1,2440) فيسعى «كنت» بسببه يائساً إلى إقناع الحرس عن طريق القياس المنطقي - يشير التوجيه المسرحي الختامي إلى أي من فعلي الكلام سيكتب له نجاح ما بقوله.

إنه مثال شعاري - ولكنه ليس استثنائياً أبداً - على الفعل الدرامي الجوهري (أو التفاعل) ذلك أنه تشكل من خلال الخطاب نفسه مباشرة. فالحوار هو «فعل ملفوظ» مباشر أكثر مما هو إرجاع إلى الفعل أو تمثيل له، بحيث أن أشكال التعارض الشخصية والسياسية والأخلاقية التي تبني الدراما تأتي منظورة ومسموعة في **افتعالها** خلال التخاطب الدرامي وليست مصوَّرة في بعد سردي: «يأتي مثل هذا التعارض مفتعلاً، ولكن ذلك لا يحصل من خلال تصادم مثالي للمواقف أو المعتقدات مهما كان ذلك ممكناً. أفعال ما في القول تتحرك طوال المسرحية» (أوهمن 1973، ص. 89).

ومن بين الصراعات السياسية - الأخلاقية التي تحملها أفعال الكلام في المقطع المجتزأ من مسرحية «مارلو»، تظهر، كما تقدم، المشكلة الحقيقية لشرعية ما في أقوال «مورتمر». ينازع «كنت» هذا الأخير **سلطة** توليه دور «الآمر» بالنسبة إلى الحراس. ويبرز هذا النزاع التداولي الماورائي صراحة مشكلة واحدة من بين المشاكل التي واجهها «أوستن» وغيره من دارسي أفعال الكلام وهي مشكلة **شروط التوفيق (Felicity conditions)** التي تحكم إنشاء أفعال ما في الأقوال والتي تحدد خاصة فيما إذا كانت

ناجحة أو ناقصة (مؤاتية Happy أو غير مؤاتية على حد تعبير «أوستن» (1962، ص ص. 136 ff). وقد ميز «سيرل» (1969، ص ص. 60 ff) ثلاثة أنواع رئيسية للشروط التي يفترض أن تراعى من أجل إنجاز فعل كلام غير - ناقص.

(1) الشروط التحضيرية (**Preparatory**): يفترض بالمتكلم أن يكون مخولاً إنشاء الفعل. يفترض به، مثلاً، أن يسمح له لقبه الشرعي بتسمية المركب أو إصدار الحكم بالإعدام كما جرى في مسرحية «مارلو»؛ ويفترض به أن يكون متأكداً مما يقوله؛ وعندما يسأل، يفترض أن يكون جاهلاً بما يسأل عنه، الخ.

(2) شروط الصدق (**Sincerity**): يفترض بالمتكلم أن يعني ما يقوله وأن يصدق بأنه صادق، الخ، ويفترض به أن يكون بحاجة إلى المعلومات (المطلوبة) التي يلتمسها حقيقة؛ ويفترض به أن يصدق بأن نصيحته تعود على مستمعه بمنفعة أكيدة، وهلم جرّاً.

(3) الشروط الأساسية: (**Essential**): يستوجب منه الوعد ضمان الفعل المعين؛ يستلزم منه توكيده التسليم باعتقاد ما - ذلك يعني بأن اللفظ يؤخذ على أنه نوع خاص من التعهد الاجتماعي أو الضمان الاجتماعي.

وما من شك بأن العديد من المسرحيات الدرامية مبنية على

سوء استعمال **(Abuse)** هذه الشروط تمـاماً، وبـالتالي على إنتـاج أفعال الكلام التي يعرف المشاهـدون بأنهـا ناقصة، ولكن المحاور الـدرامي يقبلها لأنهـا «مؤاتية». جميـع المسرحيـات المبنيـة على أساس أفعال الخداع تعتمد سـوء الاستعمال هـذا. ويمكن اعتبار خداع «إياغو» «لعطيل» (الفصل III المشهد 3) مثالاً مـألوفـاً على ذلـك، حيث يستطيـع المشاهـد أن يتابـع ما يقـول ـ مـا في قـول استراتيجية «إياغو» (إنه ينشيء فعلاً كـلامياً ـ كبيـراً **macro**، على حد تعبير «ڤان ديك» (1977، ص ص. 238 ff)، أي متسلسلة مـا في الأقوال المميزة ـ غيـر المباشـرة في هذه الحـال ـ التي يجري اعتبارها كفعل واحد إجمالي هو فعل اتهام «دزدمونا») مدركاً تماماً بـأنـه خـادع في كـل دوافعـه. يسيء «إيـاغـو» استعمـال «شـروط التوفيق» كلها على قدم المساواة: الشروط التحضيريـة، ذلك أنـه لا يملك الدليل الواضح الـذي يؤكد تلميحـاته؛ شـروط الصدق، ذلك أنه يعرف بأن ما يلمح إليه كاذب؛ والشروط الأساسية، ذلك أنه لم يسلِّم صراحة بكون النصيحة التي يقدمها ـ «إنتبه لزوجتك. راقبها جيداً مع كاسيو» ـ تعود بـالمنفعة على محـاوره. ويتأكـد لنا من جديد بأن المسائل الأخلاقية لا تنفصل عن المسائل السيميائية في المسرحية.

هنالك شكل آخر من «اللامؤاتاة» يظهر في الـدراما ولا سيمـا في الكـوميديـا. ففيما يعتبـر فعل الكـلام ظـاهـرة بيفـاعليـة (بين الفـاعلين) فإن إنشـاءه لا يمكن أن ينجـح مـا لم يحمـل المتكلم المستمع على التعرف على مقاصد ما في قولـه. فالعبـارة «يوجـد

ثور في ذلك الحقل»، لا تعتبر تنبيهاً ناجحاً إذا فهم المستمع أنها فيض من عاشق للطبيعة: «لا أستطيع أن أدعي بأنني أشعرت المشاهدين ما لم يسمع ما أقوله ويعطيه معنى ما» (أوستن 1962، ص. 116). يطلق «أوستن» على تعرف المستمع على مقاصد ما في قول المتكلم تسمية «ضمان الفهم» (Securing of uptake) (1962، ص. 117). من دونه يبوء ما في القول المقصود بالفشل. الكوميديا مليئة بمثل هذه «اللامؤاتاة» الناتجة عن عدم ضمان الفهم، وتكون النتيجة عادة شكلاً من «التكلم عن أغراض - متقاطعة» حيث يتبادل المتحاورون إبطال محاولات بعضهم البعض في مجرى التحادث:

الطبيب: ماذا أستطيع أن أفعل من أجلك؟

السكندر: أشعر أنني مريض؟

الطبيب: (وهو يفتح الملف) نعم، أعرف ذلك - تطور مرضي للشخصية مصحوب بأوهام الإضطهاد.

الكسندر: لا، لا أشعر بشيء من ذلك.

الطبيب: (وهو يغلق الملف) ها أنت تشعر الآن، كما ترى.

(«توم ستوپارد»، كل ولد طيب يستحق الرعاية - (Every Good Boy Deserves Favour)

لقد جرى اعتبار ادعاء المرض على أنه اعتراف به وإنكاره توكيد غير مباشر له. إنها مجازفة يتعرض لها كل متكلم، نتيجة

تولي الصيغة النحوية نفسها القيام بالتوابع السيميائية المتمايزة: «يمكن لفعل التلفظ نفسه أن ينشأ عن مقاصد متنوعة... فاللفظ الواحد نفسه يمكنه أن ينشيء العديد من أفعال ما في القول المختلفة» (سيرل 1969، ص. 70). ففي سياقات ملائمة قد تعمل الجملة الاستفهامية «هل النافذة مفتوحة؟» على أنها التماس لمعلومات أو توكيد للمفاجأة أو أمر (باغلاق النافذة) وغير ذلك. يتوجب هنا على المستمع نفسه أن ينسب إلى اللفظ قوة ما في القول الصحيحة - صيغة السؤال أو التوكيد أو الأمر، الخ. ويتحقق فعل الكلام المقصود كلياً فقط عندما يفسر المستمع القوة هذه على نحو دقيق.

تدخل مسألة الفهم (أو التمثل) أو التعرف على قوة ما في القول في مبنى الدراما الفعلي والأخلاقي مثلها مثل غيرها من مسائل فعل - الكلام. ففي ريتشارد II يبرز التفعيل الدرامي لجهود المستمع التفسيرية، حيث يحاول «إكستون» أن يتكهن بقوة السؤال الذي يوجهه «بولينغبروك» على نحو دقيق، ذلك أنه يعتبره طلباً موجهاً إليه مواربة:

ألم تلاحظ الملك بأية كلمات نطق حين قال:

«أما من صديق يخلصني من هذا الخوف الداهم

وقد نظر إليّ نظرة ذات معان وهو يلقي هذه العبارة

وكأنه يقول: «لوددت أن تكون ذلك الرجل

الذي يبعد هذا الخوف عن قلبي».

(الفصل V، المشهد IV)[7]

وتعتبر مبادرة «إكستـون» في تفسيره لفعـل التلفظ الإستفهامي بالطلب المتعمد ـ أي كفعل كلام مداور، ذات أهمية بالنسبـة إلى حصيلة الـدراما، ذلـك أن أثر فعلهـا في نتائجهـا يأتي في صيغـة مقتـل ريتشارد (والـذي بسببه لا يحمـد «إكستون» على عـاقبة مـا بقوله). أما عمل الصيغـة المقابلة ـ التفسيـر الحرفي المبـالغ فيـه تمـاماً لفعـل التلفظ الاستفهـامي ومـا يستتبـع ذلـك من فشـل في «ضمان الفهم» بواسطة التعرف على قوة ما في قوله ـ فقد فكر فيه «بول دي مان» (P. de Man) ملياً راجعاً إلى دراما تلفزيونية شعبية تتخذ فيها العواقب منحى هزلياً أكثر منه تراجيدياً:

... تسأله زوجته فيما إذا كان يفضل رباط حذائـه الريـاضي معقـوداً إلى فـوق أم إلى تحت، فيجيب «آرشي بـانكـر» في صيغة سؤال: «ما الفـرق؟». وبما أن الـزوجة تمتـاز ببساطـة تترفع عن التفسير فإنهـا تجيب معلّلة الفرق بين عقـد الربـاط إلى فـوق وعقده إلى تحت، وأيـاً كان يمكن أن يكـون ذلـك التعليل إلا أنه يثير الغضب وحسب. فالسؤال «ما الفرق؟» لا يوجهه الزوج ليعرف الفرق بل ليقـول «أنا لا أقـول لامرأة مـا الفرق».

---

(7) مسرحيات شكسبير، الملك ريتشارد الثاني، ترجمـة حسن حمود، دار المعارف بمصر.

هنا تظهر من جديد مسألة التميز بين الصيغة والتابع. ذلك أن «البديل النحوي (Syntactical paradigm) الواضح تماماً (السؤال) يولد عبارة لها معنيان على الأقل، المعنى الأول يؤكد صيغة ما في القول والثاني ينكرها» (دي مان 1973، ص. 29).

ماذا «يقول» المتكلم بالفعل في «قوله» متسلسلة من الأكاليم؟ لا تقتصر هذه المسألة التأويلية على المستمعين الدراميين بل تشركنا نحن كمستمعين وقارئين ومخرجين وممثلين في الدراما. ويعتبر الفرق بين «ما تعنيه العبارة» و«ما يعنيه المتلفظ بها» (أنظر، غرايس 1968) أحد الاعتبارات الأساسية في أي «تفسير» للمسرحية. هل تقصد «كورديليا» بأنها ترفض أن تهزم أختيها في إطراء بوصفه قول تحد أم بوصفه مديحاً (لإفتقارها إلى السهولة) أم بوصفه التماساً (للإعفاء) أم بوصفه توكيداً فاتراً لحال الشؤون؟

إن هذا الالتباس هو الذي يجيز للممثّل بأن «يفسر» الدور وألا يكتفي بتلاوة الكلمات. عندما يرفع الممثل التباس صيغة ما في قول الألفاظ (أو يجعلها أكثر غموضاً مما كانت عليه) من خلال بعض «مؤشرات قوة ما في القول» كالتوتر والتنغيم والمؤشرات الكينزية وتعابير الوجه (أنظر، أوستن 1962، ص ص. 73 ff؛ سيرل 1969، ص ص. 30 ff)، فإنه يبرهن على قدرته على الإيحاء بالمقاصد والأغراض والتعليلات التي تتضمنها. لو كان الخطاب الدرامي يكتفي ـ بذاته من حيث ما في القول الوارد في الصفحة لما كان هنالك تقريباً من ضرورة للعرض. فمن غير الممكن على الإطلاق إذاً، تحديد كل ما في

الأقول التي ينشئها الأداء المسرحي بشكل نهائي ومطلق استناداً إلى النص المكتوب، وذلك على الرغم من أن بعض العوامل، مثل استعمال الأفعال الإنشائية الظاهرة («أتوسل إليك») وردود أفعال المحاورين، يمكن أن تساهم إلى حد كبير في عمل التفسير مما يجيز لدراسة فعل ـ الكلام (التي يمكن أن تكون تأويلية كذلك) في الدراما بأن تشق طريقها. ومن ناحية ثانية، فقد يتطلب ذلك تصنيفاً وافياً لأنماط ـ الفعل ولا سيما أفعال ما في القول.

وقد جرى استنباط تصنيفات متعددة لأنماط أفعال ما في القول، البعض منها استناداً إلى أفعال اللغة الإنكليزية (كمثل تصنيفات «أوستن») والبعض الآخر استناداً إلى موضوعات دراسة أكثر شمولاً. وقد يكون تصنيف «سيرل» (1975b) أقرب إلى الاستعمال في الدراسات الدرامية مباشرة. فقد ميز «سيرل» خمسة أصناف رئيسية لأفعال ما في القول يمكننا أن نوضحها تقريباً بأمثلة شكسبيرية مألوفة وإنشائية على نحو صريح:

(1) **التمثيليات (Representatives)**، التي تحمل المتكلم على التسليم بصدق القضية المؤكدة. وهي قريبة من الألفاظ «التقريرية» الأصلية (بالإضافة إلى كونها أفعالاً) عند «أوستن»: «أقول بأن الأرض كانت قد اهتزت يوم ولدت» (**هنري IV، الجزء الأول**، فصل III، مشهد 1)[8]. «أقول لك يا غلام إن قائدك

(8) ترجمات هذا المقطع مأخوذة في أكثرها من «مسرحيات شكسبير»، دار المعارف بمصر.

حبيبي» (كوريولانوس، فصل V، مشهد 2)؛ «أقسم لك أنني أعتقد أن هيلين تحبه أكثر من باريس» (ترويلوس، فصل I، مشهد 2).

(2) التوجيهيّات (Directives)، تحاول أن تحمل المستمع على القيام بشيء ما كأن ينشىء عملاً ما أو يعطي المتكلم شيئاً ما أو يزوده بالمعلومات (كالأوامر والالتماسات والتحديات والنصائح والأسئلة، الخ.): «اقترب، آمرك بذلك» (هنري V، فصل II، مشهد 3)؛ «أخي الطيب، دعني أطلب منك أن تنصرف» (انطونيوس وكليوباتره، فصل II، مشهد 7)؛ «اطلب العدل الذي يجب أن تمضيه أيها الأمير» (روميو، فصل III، مشهد 1).

(3) الوعديات (Commissives)، التي تحمل المتكلم على التورط بمجرى فعل مستقبلي (كالوعود والعقود وتولي المهام، الخ.): «أجثو على ركبتي وأقسم بالله في الأعالي ألا أتوقف مرة أخرى عن القتال» (هنري VI الجزء الثالث، فصل II، المشهد 3)؛ «بيد الجندي سأتولى القيام بذلك» (كل ما هو حسن، الفصل III، المشهد 6)؛ «أؤكد بأنني لن أنساها حتى لو عشت ألف عام» (روميو، فصل I، مشهد 3).

(4) البوحيات (Expressives)، مثل بعض الأفعال الإتفاقية كالشكر وتوجيه التحية والترحيب والتهنئة التي تفترض شروط صدقها حالة نفسية خاصة: «أشكرك أيها المهيب آغا ممنون»

(ترويلوس، فصل IV، مشهد 5)؛ «أي سيدتي الجميلة، أهلاً بك في بلاط ناڤار» (وخاب سعي العشاق، فصل II، مشهد 1)؛ «أحمل لجلالتكما تحيات اندرونيكوس» (تيتوس اندرونيكوس، فصل IV، مشهد 2).

(5) **التصريحات (Declarations)**، وهي تلك الأفعال التي ما إن تنشأ «على نحو مؤاتٍ حتى تُحْدِثَ حال الشؤون المفترضة، مثل إعلان ترشيح أحدهم لمركز ما، وإعلان الحرب وإعلان الزواج. وقد تضمنت الأفعال «الإنشائية» عند «أوستن» على مثل هذه الأفعال. ولهذه الأفعال أهمية خاصة في الدراما، ذلك أن نجاح إنشائها يبدل في مجرى الأحداث على نحو («درامي») فوري: «نلعنك إلى الأبد» (تيمون الاثيني، فصل III، مشهد 5)؛ «نعينك دوق سوفولك الأول» (هنري VI جزء II، فصل I، مشهد 1)؛ «نحكم عليك بدق عنقك» (دقة بدقة، فصل V، مشهد 1).

يجيز استخدام مثل هذا التصنيف مباشرة في دراسة الدراما «تصنيف أنماط الخطاب» المبني على أساس الاستراتيجيات البيشخصية التأشيرية. يمكن لبعض الشخصيات المألوفة أن يعمل ما في قولها على محور واحد (توجيه ما في قول «بولونيوس» إلى أولاده على الأقل، مثال على ذلك)، فيما تستخدم الشخصيات الغنية في بلاغتها سلسلة صيغ ما في الأقوال التي تخضع للسياق والمخاطب (لنفكر في تبدلات المحور السريعة التي يعتمدها

ريتشـارد III أو فـولپـوني). ويمكن للصـلات القـائمـة بـين الشخصيـات، أكثـر من ذلـك، أن تتعين على نحـو أكثـر دقـة في تبادل تحركات ما في أقوالها داخـل تخاطب أنـا ـ أنت (في تطبيق التصنيف على التخـاطب الحواري، (أنـظر ص ص. 188 و192 ff أدناه).

وقد اقترح «ريتشارد أوهمن» توسيعاً إضافياً يطال تشريح فعـل ـ الكـلام في الدرامـا؛ أي جعله أسـاس تصنيف شـامـل لأنمـاط الخطاب الدرامي:

> يحتمـل بالكـوميديـا، ولا سيما عنـدما تقتـرب من «الفارس» (Farce): أن ترسخ عالمها في متتاليات ميكانيكية مكـررة من أفعـال الكـلام [يستشهـد هنـا بمسـرحيـة أهميـة أن تكـون إرنست]... وفي المقابل تتضمن التـراجيديـات عادة أفعـال كلام أكثر تنوعاً، وكأنها ترسخ منذ البداية مجالاً بشرياً يـطفح بالانفعال والفعـل. تبدأ هملت بسؤال وإنكـار وتوجيـه طلبين وقسم ولاء(«لِيَـحْيَ الملك...») وسؤال وبوح وإطراء وبوح وأمر وشكر وتذمر ـ كل ذلك يجـري بين الحارسين. (1971، ص. 253).

ويفترض بنا أن نؤكد على أن إبطال تفاعل مـا في القول ـ مـا بالقول في الدراما لا يقتصر على «بنيتها السطحية» (المعجمية) بل إنـه يتعـدى ذلـك، إلا في حـالات نـادرة، إلى تفسيـر حـوادث المسرحية الرئيسية. إن تكرار صيغ مختلفـة (Paraphrase) لحبكة

أثر مثل **الدكتور فاوستوس** (الذي لا «يفتقر إلى الفعل») يعتبر إلى حد كبير حاشية تفسيرية تطال الأفراد وما في أقوالهم (ـ الكبيرة) الكلية: يقرر «فاوستوس» أن يترك دراساته الأكاديمية ليتابع ممارساته السحرية (توكيلات ما في القول)؛ تغير عليه الملائكة الخيرة والشريرة وتنصحه على التوالي بالإحجام عن ممارسة الشعوذات وبمتابعتها (تصادم التوجيهات)؛ فيؤكد «فاوستوس» من جديد على رهانه (وعد) ويشجعه كل من «فالدس» و«كورفاليوس» اللذان يعدانه بقدرة عجيبة (وعديات إضافية)؛ فيعلن «فاوستوس» عن «رغبته» في توقع (توجيه) مثل هذه القوى والتماسه رؤية تجلياتها؛ يستحضر «فاوستوس» شيطاناً و«مافيستوفاليس» (توجيهات ما في القول ناجحة من حيث ما بالقول) وهلم جراً، وصولاً إلى الحدث الحرج في المسرحية مع مقايضة «فاوستوس» لروحه بأربعة وعشرين عاماً من القدرة الدنيوية العظمى، الذي يعتبر فعل كلام كليٍّ في حدّ ذاته (توكيل ما في القول المركب والطويل الأجل).

أفعال الكلام على المسرح

تخضع أفعال الكلام لجميع الشروط التي أوجزناها في الصفحة 186 وما يليها حول تعريف الفعل، ولا سيما حول تعريف التفاعل. فالتعريف يشمل الفاعلين (المتكلمين) والمنفعلين (المستمعين) والمقاصد (ما في الأقوال) والأغراض (ما بالأقوال) ويشمل بالتالي نجاح ـ القصد ونجاح ـ الغرض (أنظر، ڤان ديك

1977، ص ص. 198 ff) بالإضافة إلى نمط ـ فعل الموقف الإتصالي وجِهَتِه (قد تكون شفوية أو مكتوبة أو قد تكون إيمائية إذا اقتضى الأمر ذلك) ومقامه وهي، بالإضافة إلى ذلك، مثلها مثل غيرها من الأفعال ممفصلة على مختلف مستويات «التأسس».

وهذا ما يطرح إمكانية تطبيق التمييز بين أعمال الممثلين الأساسية على المسرح وأعمال الترتيب ـ الرفيع المنسوبة إلى الفاعلين على أساس ذلك (جرى اعتماد هذا التمييز في الصفحة 186). فمن ينشىء ما في القول بالفعل: الشخصية الدرامية أم الممثل الذي يتلفظ بكلماتها؟ أي من يتكلم بالفعل؟ كان يفترض بالتمييز «الأساسي» «المركب» الذي يصلح لتمثيل أفعال أخرى، أن ينطبق على الأفعال اللسانية. فمن أجل تمثيل اللفظ (وهو نفسه «تمثيلي») «العيش ليل نهار مع إنسان آخر جعل مني مفترساً ومشبوهاً» الذي يفترض أن يكون «جون أوزبرن» (J. Osborn) قد وضعه على لسان «جيمي پورتر»، لا يفعل الممثل أكثر مما تفعله الشخصية الدرامية: فهو يقول «العيش ليل نهار...» بالفعل بالإضافة إلى إيماءة ما أو تلوين شبه لساني ما. ألا يقوم في فعله هذا بتنفيذ فعل الكلام المنسوب إلى الشخصية كله؟ في الواقع، إنه لا يفعل ذلك، وللسبب نفسه لا يشارك ممثل يقوم بدور «ماكبث» في مبارزة يواجه فيها «ماكدوف» (أو الممثل الذي يجسده). إن ما ينشئه الممثل هو فعل التلفظ الأساسي الذي يقوم

على مَفْصَلَةِ الكلمات بطريقة مفهومة أو «قولها». وفي قوله إياها، ليس لما في قول الممثل من مقاصد ـ فالالتماس بوصفه التماساً، مثلاً، ينتمي إلى السياق الدرامي وحده ويتعين بما يتوافق مع الصلة الشخصية الحاصلة فيه. أما مسؤولية التلفظ بوصفه فعل كلام منجز وما يترتب على ذلك من نتائج أخلاقية واجتماعية فإنما يُنْسَبُ إلى المتكلم الدرامي ولا ينسب إلى المتكلم على المسرح:

. . . وبما أنهم [الممثلون] يقابلون الشخصيات الخيالية التي يجسدونها في الوقت الذي يستخدمون معه عبارات الأمر والاستفهام والبوح على التوالي فإنهم لا يلتمسون ولا يسألون ولا يؤكدون، أي أنه لا يمكنهم، بوصفهم يقابلون الشخصيات التي يجسدونها، أن يكونوا مخوَّلين توكيد أمر كاذب ما أو إصدار أمر ما لا طائل تحته، الخ، فهم يدَّعون بأنهم يؤكدون هذه الأمور ويأمرون بها وحسب (غال 1971، ص. 337؛ أنظر كذلك أورمسن 1972؛ سيرل c 1975).

إن تفسير ما ينشأ من «أقوال» مادية على المسرح على أنها ترتيب ـ رفيع للأحداث الكلامية في العالم الدرامي إنما يقع على عاتق الحضور. ولذلك يفترض بالحضور أن يتصور مجموع مقاصد ينسبها إلى المتكلم وكفاءة سيميائية (تضمن «الفهم») ينسبها إلى المخاطب. وهذا ما يشكل أحد الجوانب الرئيسية لدور الحضور في «بناء» العالم الدرامي.

المنطوق وغير المنطوق: المقتضيات والصور

(The said and the unsaid: implicatures and figures)

قواعد المحادثة *(Conversation)* ومقتضياتها

كما سبق ورأيناه ـ بالنسبة إلى «إكستون» ـ ليس كل ما «يعنيه» المتكلم هو ما ينطق به على نحو ظاهر. وإذا كان من الجائز القول بأن الدراما «تركب قطار ما في الأقوال» فإنه يتوجب علينا أن نعقبَ على ذلك بأن ما في الأقوال يكون ملتوياً في أكثر الأحيان ويستدعي منا تأويل «قراءة ما بين السطور». ولكن ما هي المبادىء التي تسمح لهذه المعاني غير الملفوظة بأن تكون اتصالية؟

ينشغل المشاركون في أحداث الكلام بصيغة تفاعل تعني بأنهم يتقاسمون لغة مشتركة ومبادىء منطقية وابيستمولوجية مماثلة، ليس هذا وحسب، بل بأنهم يتقاسمون غاية ينشدونها، وهي إنجاز تحادث فعلي ومتماسك. وكما أشار «هـ. پ. غرايس» (H.P. Grice)، فإن أي تفاعل لساني ناجح يمكن أن يقوم على أسِاس تعهد مقرون بغرض الإتصال فقط:

> لا تقوم محادثاتنا عادة على تتابع تعليقات غير مترابطة، ولا يعقل أن تكون كذلك. فهي تتميز بأنها محصلة جهود تعاونية إلى حد ما على الأقل؛ يتعرف فيها كل مشارك، إلى حد ما على الأقل، على غرض مشترك أو مجموع أغراض أو على

اتجاه مقبول بالاتفاق المتبادل. (1967، ص. 45).

وقد صاغ «غـرايس» هذا الشـرط الأساسي معتبـراً إياه قـاعدة كليـة للتحـادث وسمـاه **مبـدأ التعـاون (Cooperative Principle)**: لتكن مشاركتك على قدر ما يتطلبه الغرض المقبول على المستوى الـذي تقـع فيـه أو تجـاه المحـادثـة التي تشـارك فيهـا» (1967، ص. 45). إن ما يُبَرْهَنُ عليه في ذلك هو أن التحادث يقـوم على أساس مبادىء لياقة ضرورية تجعله متماسكاً ومتواصلاً. وقد صاغ هـذه المبـادىء في حكم (أو مقـولات ـ Maxims) تضبط «مسـاهمـات» المشاركين على نحو مضمر:

(1) مقولات الكمية (Quantity). (أ) يجب أن تفيد المساهمة بقدر ما يتطلبه غرض التحادث. (ب) يفترض بالمساهمة ألا تفيـد بأكثر مما هو مطلوب.

(2) مقولات الكيفية (Quality)، ويمكن أن توجـز في الحكمة العـامـة «حـاول أن تكـون مسـاهمتـك المسـاهمـة الصـادقـة». (أ) يفترض بالمتكلم ألا يقول ما يعـرف أنه كـاذب. (ب) يفترض به ألا يقول ما يفتقر إلى دليل واضح عليه. (ملاحظة: تتوافق هذه المقولة مع «شروط الصدق» عند «سيرل»).

(3) مقـولـة العـلاقـة (Relation). وهي «إجعـل مسـاهمتـك ملائمة».

(4) مقولات التصرف (Manner) (أو الجهة) ويمكن أن توجز

في الحكمة العامة «كن واضحاً» (أ) يجب على المتكلم أن يحترز من الغمـوض (Obscurity). (ب) وأن يحتـرز من الإلتبـاس (Ambiguity). (ج) وأن يحترز من الإطالة غير المفيـدة. (د) وأن يتحرى الترتيب.

وتعتبـر هذه القـواعد في حـد ذاتها عـامة إلى حـد كبير، ولا يمكنها على أية حال أن تطبق بالدرجـة نفسها أبـداً، ولكن ما هـو جـدير بـالاهتمام في ذلـك هو خـرق هـذه القـوانين. وقـد تـابـع «غـرايس» وعـرض كيف يمكن للمتكلم أن يستخـدم الحكم من أجل أن يعني أكثر مما يقوله ـ على أساس هذه القواعـد التحادثيـة تدرك المعاني «غير المنطوقة». عندمـا يسأل المؤلف النـاقد إبـداء حكمه في روايته ويجيب «جيدة، قرأتهـا باهتمـام. غلافهـا مشوق وطبـاعتها جـذابة»، لا بـد أن يفهم المؤلف القول على أنـه انتقاد صريح لمحتوى الكتاب. ذلك أنه من الـواضح أن مقـولة الكميـة الأولى قـد خرقت هنـا، وليس ذلك بسبب أن النـاقد لا يستـطيـع تقديم المعلومات المطلوبة (فقد قرأ الكتاب)، وقد لا يكـون ذلك بسبب أنه لم يبد ـ تعاوناً (فقد قرر أن يجيب) بـل من الواضـح أن ذلك يعود إلى أنه كون رأياً لا يرغب بالتعبير عنه صراحة. فالنـاقد هنا **يقتضي (Implicate)** قولـه، على حد تعبيـر «غرايس»، المعنى غير الملفوظ الذي يتمتع بالتالي بمقام **الإقتضاء التحادثي**.

ويمكن للمقتضيـات أن تنتـج عن الإخـلال بـأيـة مقـولـة من المقـولات المدرجـة أعلاه أو عن «استغـلالهـا»، ذلـك أن المستمـع يفهمهـا على أساس أنـه يَفْتَرِضُ بـأن المتكلم **يواصـل تعاونـه في**

التحادث، ويُفْتَرَضُ بـه بالتـالي أن يعني أكثر ممـا يقول مـا دامت مسـاهمته في حـد ذاتها مختلة ظـاهريـاً أو غير مـلائمة. الإخـلال الواضح بمقولة العلاقة، مثـلاً، يولـد اقتضاء في المـوقف التالي: يتوجه «أ» إلى «ب» قائلًا: «لم أرَ زوجتك منذ وقت طـويل. كيف حالها؟» فيتوجه «ج» إثـر وقفة إلى «أ» قـائلاً: «إنـك ترتـدي ربطة عنق جميلة». يمكن أن يستنتـج «أ» من تدخـل «ج» غير المـلائم ظاهرياً على أن كلامه هو جاء في غير موقعه لسبب مـا يجهله (قد تكـون زوجة «ب» مـاتت أو رحلت مـع بـائـع الحليب، الـخ.). ويمكن كـذلك لمقـولة التصـرف العامـة ـ «كن واضحاً» ـ أن تستغـل لفرض إيصال أمر ما لا يكـون طرف ثـالث على علم به (وإيصـال حقيقة أنه يفترض به ألا يعرفه)، كما هو حال الزوج الذي يريد أن يبلغ زوجته بمغامرات صديقه العاطفية في حضور ولديهما فيتـوجه إليهـا بتعليق غـامض «زرع الشـاب «بيـل» حفنـة من الحبـوب مؤخراً».

تنشـأ المقتضيات في الـدراما استنـاداً إلى هـذه الأسس، أي استنـاداً إلى احترام المشـاركين المفترض (مـا لم تجري الإشـارة خلافاً لذلك) للمبدأ التعاوني طوال التحادث. ويفترض بالمقولات التحـادثيـة طبعـاً، أن تتعـدل على نحـو يتنـاسب مـع الإتفـاقـات الحوارية والمونولوجية والبلاغية المعمـول بها (يمكن تـطبيق شرط «إحترز الإطالة» على الدراما الاليزابيتية والحديثة بصعوبة، مثلاً). وبرغم ذلك يمكننـا أن نتوقـع من المتكلمين الدراميين أن ينشئـوا التلفـظات التي تقدم المعلومـات (ولا شك في أن هـذا القيد قـد

يكون أقوى ما يكون عليه في حديث «الحياة اليومية») الصادقة الخاصة بالعالم الدرامي (إلا إذا كانت غير صادقة إستراتيجياً) والمفهومة والملائمة لما تقتضيه الحال. فالحضور يعتمد على مثل هذه التوقعات كي يبني - ويفترض بالمستمع الدرامي أن يفعل مثله - «قراءة مابين السطور» التي تشكل جزءاً هاماً من فَكِّهِ للكودات.

في مسرحية احتلالات (Occupations) لِـ «ترِيفورد غريفيث» (T. Griffith)، يلتقي الشيوعي البلغاري «كاباك» بآمر مكتب مديرية الشرطة «تيريني» الذي يتولى إبلاغه الأمر بمغادرة إيطاليا. ومع ذلك، يجري التحادث مواربة، ذلك أن «تيريني» لا يرغب بجعل مهمته علنية:

كاباك: بماذا يمكنني أن أخدمك كوماندانور؟

تيريني: لم يمر وجودك في تورينو بشكل غير ملحوظ تماماً في الأسابيع الثلاثة الفائتة، سيد كاباك.

يقتضي قول تيريني عدم رغبة (Undesirability) الشرطة بوجود كوباك، وذلك من خلال إخلاله بمقولة الكمية الأولى (جوابه لا يفيد بقدر ما هو مطلوب لتفسير زيارته، فيما تشير الزيارة نفسها إلى رغبته في الاتصال: ونتيجة لذلك فهو يطلب إزالة وجود «كاباك»). وفي وقت لاحق من التحادث نفسه، يقتضي كلام «تيريني»، إضافة إلى ذلك، خرقه لمقولة التصرف الأولى، «إحْترِزْ من الغموض»:

كاباك: هنالك من يفترض أنني قمت بعمل ما؟ إنني خرقت قانون العمل، ربما؟ حتى في مثل هذه الحال، فالمسألة تكاد أن لا تعني مديرية الشرطة.

تيريني: ليس... العمل سيد كاباك، ليس العمل الذي تمارسه علانية على الأقل.

فإطناب «تيريني» هنا يوحي، من دون أن يشير إلى ذلك، بأن المقصود هو عمله السياسي (المتكلمان يعرفان كلاهما نشاط «كاباك» الثوري، «وتيريني» لا يزال مصمماً على التعاون، من هنا يفترض بالإطالة أن تعتبر تعريفاً سلبياً).

إستغلال مقولة التصرف في الدراما («إحْتَرِز الإلتباس») هو مصدر شائع لصيغة المعنى المزدوج هذه التي تدرك على أنها استراتيجية أكثر مما تدرك على أنها نتيجة إهمال. فتعبير «جولييت» الظاهر عن البغض المقيت تجاه «روميو» إثر مقتل «تيبالت» مثال مألوف على ذلك:

جولييت: لن أرضى من روميو
إلا أن أراه ميتاً
أصبح القلب المسكين بحزن بلغ أقصاه على ابن العم.

(الفصل III، المشهد 5)[10].

---

(10) مسرحيات شكسبير، دار المعارف بمصر، ترجمة مؤنس طه حسين.

وفقـاً لقراءة واحـدة ـ تلك التي تريـد أن تقبل بهـا محاورتهـا «الليدي كاپوليت» ـ تعلن «جولييت» عن رغبتها بالثـأر (إلا أن أراه [روميـو] ميتاً). وبـرغم ذلك يمكن لهـذا التلفظ أن يُقَـطَّعَ بشكـل آخر فيصبح بدلاً عن ذلك، تعبيـراً عن التوق إلى أحـد الأقربـاء، أي «روميو» (إلا أن أراه ـ ميتاً أصبح القلب المسكين. . .). ففي حـال كهذه، يجـري إيصال المعنى الثـاني إلى الحضـور وحـده، الذي يملك المعارف الضـرورية، ومثله «ليـدي كابـوليت»، لمثل هــذا التفسيــر (أنــظر تحليــل هــذا الـمقــطع روتـللي 1978، ص ص. 94-95).

قد تتوفر عادة المقتضيات التي يولدها الإخلال بقاعدة العلاقة («إِجْعَـلْ مسـاهمتـك مـلائمـة») في الكـوميــديـات التي تصــور «المجتمـع الراقي» أكثـر من غيرهـا، حيث تواجـه تعليقات زلّات السلوك الاجتمـاعي أو عدم التـرحيب (الإنـزعـاج، عـدم التقبـل) بسكتات ثقيلة وبتغيرات الموضوع أو بالرفض غيـر المباشـر. ففي مسرحية لِـ «وايلد» تقوم «ليدي وِنْدَرْمير» بإيصـال انزعـاجها من إطـراء يوجه إليها بإنشائها (اثر سكتة لها مغزاها) جواباً غير مترابط:

لورد دارلنغتون: (جالساً) ليته سبق إلى علمي أن اليوم عيـد ميلادك ليدي وندرمير. إذن، لفرشت كل الشارع المتـرامي أمام بيتك بالزهور لتمشي عليها. لقد خلقت من أجلك (فترة صمت قصيرة).

ليدي وندرمير: لورد دارلنغتـون، لقد ضـايقتني الليلة البارحـة في

مبنى وزارة الخـارجيـة، أخشى أن تكـون مقبـلاً على مضايقتي ثانية[11].

جميـع الأمثلة التي تقدمنـا بها على حـالات خرق ـ القـاعدة تجلّت في بنية مواصلة التسليم بالتعاون الإتصـالي المفترض. ولا شك بأن أحد المشاركين يمكنه أن يرفض هذا التعاون إمـا بإيثـاره الإنسحاب من التحادث تماماً، وإمـا بخَرقـه للمقولات على نحـو يبدو معه أنه يُقَوِّض التفـاعل (وبـالتالي جهـود المحاورين). فقـد تَبَنَّى «هملت» مثل هذه الاستراتيجية في علاقته ببعض المحاورين مثـل «كلاوديـوس» و«بولـونيوس»: خـرقه لمقـولة التصرف («ليس كـذلك، سيـدي، انظر الشمس أكثـر ممـا ينبغي»؛ «الجسـد مـع الملك، ولكن الملك ليس مع الجسد») ومقولة الكمية («ألا يوجد في مكان في الدنمرك مجرم/ ما لم يكن خدّاعاً غُدَراً؟») ومقـولة الكيفيـة («حسناً، إنك بائع سمك») ومقولة العلاقة («**بولـونيوس**: مـولاي، تريد الملكـة أن تتحدث إليـك وفي الحال/ **هملت**: أتـرى السحابـة هناك...») لا تعمل عـلى أنها حامـلات لمعانٍ غـير مباشرة مُـوَجَّهة (تعاونياً) نحو المستمع الدرامي بل تعمل بالأحـرى على أنها وسـائل تدمير لمنطق (ومن ثمة لسلطة) خصومه.

وقد قامت بعض أشكـال الدرامـا الحديثـة على أساس تعليق

---

(11) مروحة ليدي وندرمير، روائع المسرح العالمي 4، ترجمة عباس يونس.

«آداب» التفاعل بشكل جذري. هذا هو حال الدراما الدادائية واللامعقولة، مثلاً، وحال مسرحيات بعض المؤلفين المعاصرين أمثال «فورمن» و«هاندكيه». وكان السيميائيان السوفيتيان «ريڤتزينا» (Revzina) و«ريڤتزن» (Revzin) (1975) قد درسا «خروقات مسلمات الإتصال السوي» (Normal Communication) في **المغنية الصلعاء** «لإيونسكو». فالحوار عند «إيونسكو»، وفقاً للغة «غرايس»، يتعارض باستمرار مع مقولة العلاقة (**السيد مارتان**: لا يفترض بنا أن نطلي العروض بالشمع الأسود/**السيدة سميث**: نعم، ولكن بالمال نستطيع أن نشتري أي شيء»)؛ ومقولة الكمية (أي المقولة (ب) من خلال الإفادة بأكثر مما هو مطلوب: «هكذا، الساعة الآن التاسعة. احتسينا الشورباء وأكلنا السمك والشيبس والسلطة الانكليزية. شرب الأولاد المياه الإنكليزية..»)، ومقولة الكيفية (**رئيس الإطفائيين**: أرغب بتحريك خوذتي ولكن لا وقت لديّ لأجلس وأرتاح [يجلس ولا يحرك خوذته]. وقد عَرَّفَ الباحثان السوڤييتيَّان خطاب «إيونسكو» على أنه «تجربة سيميائية»، ذلك أنه في تخطيه لقواعد الإتصال إنما يستكشف حدود هذا التخطي:

> يدخل مفهوم الاتصال «السوي» بشكل مضمر ويدرس تحت أي شروط يمكن أن يحصل هذا الاتصال... ويبقى مبدأ التجربة الأساسي هو نفسه: في خرقنا للأعراف المتبعة نقوم بتعيين حدود هذا الخرق والمدى الذي تبقى معه هذه العملية ضرورية (ريڤتزينا وريڤتزن 1975، ص ص. 245-266).

يمكننا أن نتوسع في دراسة القاعدة ـ الأساس هذه على نحو يتفق مع «غرايس» لتشمل «صور الكلام» التي تتعارض مع مقولة الكيفية الأولى (قاعدة «الصدق») من خلال توضيح دليل الإرجاع غير ـ الحرفي إلى السياق أو إلى العالم ككل. عندما يتوجه «فَالْسْتَافْ» إلى خادمه الصغير قالباً معنى الجملة (Antiphrasis) قائلاً «سِرَّاه، أنت عملاق» (هنري **IV** جزء **II**، فصل **I**، مشهد 2) يعمل تَهَكُّمُهُ (Irony) على هذا المنوال على تحميل المخاطب عكس صفاته المؤكدة، كما يعمل تفريطه (Litote) (القول المكبوح والمنقوص) تماماً فيما بعد في رجوعه إلى قامته «الأسطورية» نفسها ـ «رأسه الأبيض وبطنه شبه المكَوَّر» (الفصل I، المشهد 2) ـ على إقامة المسافة الهزلية بين الإرجاع الكلامي والمرجع ـ المنظور الأكيد.

ويعتبر التهكم والتفريط من بين الصور البلاغية التي «تفترض معرفة بالمرجع كي تناقض وصفه الأمين» (خارقة بذلك ـ استناداً إلى لسانيِّي فريق «مو» (Group µ) البلجيكيين ـ «قاعدة الكيفية» عند «غرايس») (V.O.I. ،1970). يُدْرِجُ فريق «مو» بعض الصور المنطقية والمرجعية (في تعارضها مع الصور الدلالية والنحوية) تحت تسمية **الصور المنطقية الماورائية (Metalogismes)**. وهي حِيَلٌ محدودة ـ السياق إلى درجة أنها تابعة لقدرة المشاهدين على تقدير الفَرْجَة، إذا جاز التعبير، القائمة بين الإرجاع والمرجوع إليه

(عبـارة «أنت عمـلاق» لا تعمـل تهكمياً في حـال كـان معهـا المخاطب لاعب كرة سلة). وتتضمن الصور المنطقيـة الماورائيـة الأخـرى الإشكال (Paradox) والـطبـاق (التضـاد) (Antithesis) و ـ «النظير المُوجِب» للتفريط ـ أي المغـالاة (Hyperbole) المتمثلة في مناجاة «ڤولبوني» العاطفية المسرفة لذهبه.

وتعتبر الصور المنطقية الماورائية «تداولية» بإمتياز إذ يبدو أنها تحتل كما أشار «سيرپيـري»، مكانـة مركـزية في بـلاغة الـدراما: فهي تنتمي «إلى الموقف التأشيـري الإباني» قبـل أي شيء آخر؛ أي أنهـا تنتمي إلى فعـل التلفظ (**Enonciation**). أين يمكـن أن يظهر ذلك بشكل أساسي أكثر مما هو عليه في المسرح؟» (1979، ص. 155). كـانت الدراسـات البلاغيـة في الماضي قـد.كـرست لـدراسـة اللغـة المجـازيـة (imagery) والمجـازات (Tropes) والتصورات الخياليـة (Schemes) (بين المعنى المجرد والإدراك) ـ ذلـك يعني أنها كـانت قد اقتصـرت على المقاربـة الأدبية المعنيـة بالصيغ الدلالية والنحوية التي تميّز الخطاب الشـاعري النمـوذجي بصـورة عامـة. ولكنه فيمـا تزخـر الدرامـات الكثيـرةُ بـالمجـازات والتصورات الخيالية، فإنها تبرهن على أن البلاغة الدرامية تنطوي على صيغ مجازية بقدر أقل مما تنطوي على أفعال مصـورة تتعين كـذلـك داخـل المـوقف التكلمي وتشـرك المتكلم والمخـاطب «وعالمهما» على نحو مباشر.

وقد يظهر دور الصور البلاغية في التفاعل الـدرامي على نحو أفضل في الصور المنطقية المـاورائية الخـاصة بـالطبـاق (التضاد)

الـذي يخلق التوازن المنـطقي أو المفهومي في اللغـة الشعـريـة، ولكنه ينطوي في الدراما على تعارض ما في قول وأخلاق تعهدات المتكلمين القضائي. وهذا ما يتجلى في اللقاء بين «ريتشارد III» و«آن غلوسستر» (الذي يتشكل في صورة منطقية مـاورائية إضـافية هي (Asteismus) أو «إعتقال» كلمة مـوجودة في النص ـ المسـاعد اللساني وتعديل مغزاها أو إرجاعها):

غلوسستر: يا من يعجز اللسان عن وصف جمالها.
هبيني شيئاً من وقتك وصبرك لأبرىء نفسي.

آن: يا من يعجز القلب عن إدراك دنسه.
لن تستطيع أن تجد عذراً مقبولاً إلا أن تشنق نفسك.

غالوسستر: ولكني بمثل ذلك اليأس أدين نفسي.

آن: وباليأس يلتمس لك العذر....

(الفصل I، المشهد 2).

النصية (Textuality)

الخطاب «اليومي» والخطاب الدرامي: بعض الاعتبارات

يقترب الخطاب الدرامي في تمفصله «التداولي» كضـرب من التفـاعل المحـدد ـ السياق من التحـادث في الحيـاة الاجتمـاعيـة ويخضـع لبعض قـواعـد المحـادثـة خـارج ـ الـدرامـا المؤسِّسـة والضـابـطة لهـا. وعلى الـرغم من ذلـك، لا يمكننـا أن نـذهب بالمعادلـة إلى حد أبعـد من ذلك بكثيـر. فالـدراما تمثـل نموذجـاً

«نقيـاً» للمحادثـة الاجتماعيـة، ويقترب الحـوار على نحو محـدود جداً مما يحدث حقيقة من لقـاءات كلاميـة في «الحياة اليـومية». فلنقارن، على سبيل المثال، بين هذين المقـطعين التاليين، الأول مقتطع من نص درامي حديث لكاتب مميز نسبيـاً («سِنُّ الجريمة - The Tooth of Crime لسـام شيبـارد) والثـاني مقتـطَع من سجـل لمحادثة حقيقية في مقهى:

(أ)

بيكي : ماذا فعل جاك؟

هوس : حضرنا الجلسة.

بيكي : إليك بكأسك.

هوس : شكـراً. إسمع يـا بيكي، هـل تعتقـد أن شـاين مستعـد للقيام بجولة؟

بيكي : أكيد. وهو يتحمس بسرعة. لماذا؟

هوس : أفكر بأنه يمكننا أن نتجـول في الشوارع. لا للمغـامرة. مجرد استطلاع، أشعر هنا بـأنني مسجون. هـذا المكان يدفعني إلى الجنون.

بيكي : أمر خطيـر، هوس. جـاءنا منـذ قليل بـأن آيز يشعـر بأن أحدهم كان يراقبك.

هوس : ماذا؟ كان يراقبني **أنا**؟ ومن هو؟

بيكي : واحد من الجماعة.

هوس : هـذا مـا كنت أتـوقعـه. عليّ إذن أن أكـون مـاهــراً في التصويب. وهو كذلك.

A

BECKY.What happened to jack?
HOSS. We ran the session.
BECKY Here's your drink.
HOSS. Thanks. Listen, Becky, is Cheyenne ready to roll?
BECKY.Yeah.He's hot. Why?
HOSS. Maybe we could just do a cruise. No action. Just some scouting. I'm really feelin' cooped up in here. This place is drivin' me nuts.
BECKY.Too dangerous, Hoss. We just got word that Eyes sussed somebody's marked you.
HOSS. What! Marked *me?* Who?
BECKY.One a' the Gypsies.
HOSS. It's all comin' down like I said. I must be top gun then.
BECKY.That's it.

(ب)

ك. عَفْواً ↖ ما بْحِبْ آعْمَلا بَسْ هَيْدا آلكاسْ رَحْ رُدُّو لَأنّو طَعْمْتو مِشْ طَيِّبي ↙

س. ما يْهِمَّكْ، بِسْكِبْلَكْ كاسْ غَيْرو ↙

ك. OK ↙ مَمْنونْ كْتير ↙ أ . . أنا مزعوج كِيفْ صَارْ هَيْكْ لاَكِنْ.

د. بْظُنْ هِيْكْ هِهْ ↖ (ضحك) طَيِّبْ عْلَيْكْ إنْتْ ↖

ك. أكيد ↙

س. كِيفْ عاذَوْقَكْ ↖

ك. أوه ↖ OK طَيِّبْ أنا آسِفْ لِأُنّو رَدَّيْتو ↙

د. وَلَوْ بَسيطةْ ↖

س. إذا مَنّكْ مَصَدّق مَفْروضْ فِيكْ لَيْشْ مَفْروضْ لَيْشْ مَفْروضْ فِيْكْ تِبْلَعْ شي بْتَعْرِفْ إنُّو طَعْمْتو مِشْ طَيِّبي؟
ك. بَعْرِفْ
س. إذا ما
ك. بَعْرِفْ
س. إذا ما بَدَّكْ ياهْ لأنُّو مِشْ. . . بارِدْ.

(تداخل)

B

C. excuse me ↗ I hate to do this but I'm bringing it back' cause it's stale ↘
S. ow well I'll make you another one ↘
C. ok ↘ thanks a lot ↘ I I kinda feel bad doing that but..
D. I guess so eh ↗ (laughter) well it's your own fault ↗
C. I do ↘
S. is that more to your liking ↗
C. yeah ok well I feel rotten bringing it back ↘
D. well no ↗

(overlap)

S. Well if you're not satisfied, you should why should why should you eat somethig you've paid for
C. I know.
S. if you.
C. I know.
S. don't want it 'cause it's not... fresh.[12]

ويظهر على الفور وبوضوح أن مقطع «شيپارد» أفضل ترتيبا وأشد تماسكاً من السجل اليومي إجمالاً، ولكنه من الجدير

(12) المقطعان (A) و (B) عن: Gregory and Carroll 1978, PP. 101 - 102 بتصرف يتلاءم مع نقله إلى لغة التحادث اليومي في لبنان. (المترجم)

بالاهتمام تعيين بعض الفوارق الضمنية ودراسة الأوجه الرئيسية التي تميز التحادث الدرامي عن مُساوِقِه في «الحياة الواقعية» بصورة أكثر شمولية.

(1) **الترتيب النحوي (Syntactic orderliness)**: يعمل الحوار الدرامي عامة من خلال تلفظات تامة نحوياً أو ذاتية ـ الاكتفاء، فيما يعمل تحادث «الحياة اليومية» بشكل أقل وضوحاً من حيث تقطيعه. ففيما يطّرد المقطع «ب» من خلال جمل غير تامة ومتدلية وبدايات كاذبة وإعادات (أ. . أ، مَفْرُوض فيك، لَيْش مَفْروض)، يأتي المقطع «أ»، وبرغم أنه متقن نحوياً، في صيغة وحدات جد ـ مميزة الحدود. ولا يعود ذلك إلى كيفية الحوار الدرامي «التأليفية» وحسب، بل يعود كذلك إلى متطلبات قابلية الفهم (Comprehensibility) أو **قابلية التتبع Followability**، إذا جاز التعبير، التي تحكم الدراما: «لو كان الممثل يتكلم على المسرح كما يفعل سائر الناس في «الحياة الواقعية» بواسطة استنتاجات ليس لها مقدمات وسوء إفتتاح الكلام وتلميحات واستطرادات وكسور جمل، الخ . . . لظنَّ المشاهدون بأن الممثل لم يحفظ دوره؛ والأهم من ذلك أن المشاهدين قد لا يكونون راغبين بالحصول على المعلومات التي يفترض أن يحصلوا عليها» (غريغوري وكارول 1978، ص. 43). يفسر ترتيب النص الدرامي النسبي **قابلية إعادته (Repeatability)**. قد يصعب افتعال تحادث الحياة اليومية في تقطيعها ونزوعها إلى اللاترابط المنطقي، فيما يمكن تفعيل سياق الخطاب الدرامي تماماً في صيغ متنوعة لا حصر لها.

(2) القــوة الإعْــلاميــة (Informational intensity): يشتمـل الكثير من محادثـاتنا اليـومية على مـا سماه العـالم الأنثروبـولوجي «مـالينـوفسكي» (Malinowski) بـ «عــدوى التـواصــل» (Phatic communion)، وهـو تأشيـر لفـظي «يستخـدم في تـرسيـخ روابط الاتحاد الشخصي بين الناس الذين يجمعهم توق العشـرة دون أن يقـوم بتوصيـل الأفكار» (1930، ص. 315). وذلـك يعني بأن دور المحـادثـة «الاجتمـاعي» يفـوق دورهــا الـوصفي والإعــلامي: فالمنطوق بالفعل تكون له في أكثر الأحيان، أهميـة أقل من واقـع قول أمر ما، لينتج عن ذلك بأن الإعـلام الدلالي يتـدنّى مراراً في التحادث الاجتماعي، ولا سيما يكون هنالك صلة ما مسبقة تجمع بين المشاركين فيه. يختلف الأمـر بالنسبـة إلى الدرامـا، ذلك أن دور نقل ـ المعلومات الخاص باللغة ثابت بصورة عامة: كل تلفظ لـه فعله، وكل منـطوق له شـأنه في نقـل الفعـل وتـوابـع «خلق ـ العالـم» المطرد على نحو ما. فالإشارات «التأشيرية» التي تستخدم في ترسيخ الإحتكاك وصيانته بصورة عامة، تؤمن جريان المحـادثة وتزود المتكلم بالتغذية المـرتدة (Feedback) (أو الفعـل المرتـد) أكثر مما تزوده بالمعلومات (بعض التلفظات في «ب» مثل، «بْظِنْ هَيْكْ» «إيه» «OK»، «طَيِّبْ») تكـون مختزلـة في الدرامـا إلى حد كبيـر. حتى الشخصيات التي تقـوم بينها صلة راسخـة مفترضـة ـ مثل شخصيات «شيپارد» ـ فإنها تتبادل تلفظات غنية إعلامياً.

(3) صفـاء مـا في القـول (Illocutionary purity): وفي هـذا المعنى، يعتبر ما في قول الحوار الدرامي أكثر صفاءً مما هـو عليه في محـادثات «الحيـاة اليـوميـة». فـإذا كـانت أكثـر المحـادثـات

الاجتماعية تقوم على استسلامها لجريانها ومحافظتها على الصلات التي تتضمنها، فقد يكون فعل الكلام المنشأ غير مميز وغير ذي أهمية نسبياً أكثر الأحيان. وكما تقدم، يعتبر اطِّراد ما في قول الحوار في الدراما جوهرياً بالنسبة إلى نمو الفعل. ويصح ذلك على مستوى فعل الكلام ـ الكبير الذي يؤلف وحدات كلية تنبني داخل الدراما على نحو أفضل وأكثر تماسكاً مما تكون عليه في أية بنية يمكن تصورها خارج ـ الدراما، يُولِّدُ فيه ما في القول الفرد ما في القول التالي في سلسلة دينامية.

(4) تَحَكُّم تـوزيـع ـ حق الكـلام (**Floor- apportionment control**): يعتبر الترتيب النسبي الذي تتناوب فيه شخصيات «شيبارد» على القيام بدور المتكلم أحد الفوارق القاطعة بين المقطعين الواردين أعلاه. لا مكان فيه لتداخل الكلام أو انقطاعه المميزين للمقطع «ب» على نحو بارز. تظهر مسألة **توزيع ـ حق الكلام** ـ تعيين الأدوار أثناء الكلام (أنظر، ساكس و.al : 1974؛ غوفمان 1975؛ پرات 1977) ـ المتقن إلى حد كبير ببراعة نادرة في الدراما بقدر ما يحافظ الحوار على تمفصله التقليدي في مساهمات محددة على نحو جيد أو كلمات، تلي معه الكلمة الأخرى (وتتوالد من خلالها طبعاً) بطريقة منطقية ومفهومة: [في الدراما] تعتمد كتابة النص على انتقال ـ الدور. إذ يمكن لأية عبارة تؤديها الشخصية ـ عدا العبارة الأولى ـ أن تكون العبارة التي «أنشأها» المتكلم السابق (غوفمان 1974، ص. 510). وتكون إمكانية «التنافس» من خلال التداخل والمقاطعة محدودة لأسباب

واضحة تتعلق «بإمكانية التتبع»، ويكون حق أخـذ ـ الدور راسخاً في جميع الأحوال على أسس دراماتورجيـة أكثر ممـا يكونـه على أساس مبادىء تحادثية ديموقراطية. ومن المحتم أن يحصل البطل (البـروتـاغـونست) على «أدوار» أكثـر وأطـول ممـا تحصـل عليـه الشخصيات الثانوية، وأن يجيز لنقل ـ المعلومات أو تغيير ـ العالم الأكثـر أهمية بـأن يتفتح من دون أن يقـاطـع ومن دون أن يُـطالِب المتكلمون «بحقوق» استثنائية، الخ. هكذا يجـري تطويق تنـازع حق الكـلام الذي يحصـل في المحادثـة خارج ـ الـدراما، الـذي يحاول المتكلمون التالون الممكنون من خلاله أن «ينتزعوا» حقهم في الكـلام عبر التـداخل أو تـرديد صـدى المتكلم الحـالي طلباً للسماح بالمقـاطعة وتجـاهلاً لمن يـرغب بالكـلام، الخ. (أنـظر، سـاكس و.al 1974)، عبر الحـاجة إلى التـركيـز على الشخصيـات الرئيسية والسمـاح لهم بقدر مـا يتطلبـون من حيز للكـلام (بما في ذلـك صيغة المـونولـوج) كي يقومـوا بأدوارهم الـدرامية ويتـابعـوا مساهماتهم الواحد تلو الآخر.

التماسك النصّي *(Textual coherence)*

وبـالاختصـار، يُفَسـر التحكم النصّي الـذي يخضـع الحـوار الدرامي له هـذه الفوارق بين هـذين النسقين. فبينما يمكن اعتبـار المحادثة العفوية نصـاً في المدى الـذي تشكل معـه وحدة متميـزة مبنيـة على نحو متمـاسك مـا دلالياً وتـداولياً (يتقـاسم المتكلمـون مـواضيع (Objects) الخـطاب ومواضعـه (Topics) نفسها وتـرتبط

تلفظاتهم بمرجعية ـ مساعدة، الخ؛ أنظر، بيتوفي وريزر - Rieser 1973؛ فان ديك 1972، 1975، 1977؛ درسلر - Dressler 1977)، يبدو من الواضح أن الضوابط النصية التي تحكم اطّراده تكون فضفاضة أكثر من تلك التي تحكم الحوار الدرامي. وبناء عليه، يجوز استخدام الاستطرادات والتكرار **والاستنتاجات بلا مقدمات** وتغيّرات الموضوعات المفاجئة، وفي أكثر الأحيان، يجوز حتى عدم الحسَم الإجمالي من غير أن يلحق ذلك أي ضرر بنجاح ـ غرض المحادثة. ومن ناحية ثانية، يكون الحوار الدرامي عادة مقيداً بقوة في أي موضع منه بمستويات تماسك النص المختلفة. ويمكن اختزال هذه المستويات على الشكل التالي:

التماسك (Coherence) الفعلي («الفعل»): يتحمل الحوار صيغتي أفعال الكلام التي ينشئها والأفعال المنشأة خارج ـ اللسان والتي يقوم بروايتها معاً، المسؤولية الرئيسية لتجلّي الدراما في **ديناميتها الفعلية**. وهذا ما يستوجب ترتيباً زمنياً وتَشَكّلَ بنية تحتية فعلية خَاصَّيْن بأفعال الكلام التي تظهر أقل ترابطاً في النصوص غير ـ الدرامية.

التماسك المرجعي: يتعرض الحوار في توليه دور «خلق ـ العالم» لضوابط مرجعية ومرجعية ـ مساعدة أكثر مما تتعرض له النصوص العفوية. فضرورة خلق عالم الخطاب المتماسك وصيانته بحيث يتمكن الحضور من تعيين مسبق لعناصره، يستلزم سلسلة من «المراجع» الدرامية المتينة والمحدودة تقريباً في خصائصها المثبتة إلى أن يصار إلى تعيين خصائص أخرى.

تماسك الخطاب: يمكن لأي تحادث أو أي مونولوج داخل الدراما أن يكون مهيًّأ لأي «موضع» تام للخطاب (أو الفكرة الرئيسية الإجمالية Theme) تكون فيه التغيرات الطارئة بارزة تماماً بما يتفق مع إمكانية التتبع المطلوبة. ويمكن كذلك لمواضيع الخطاب الفردية (التي يجري الرجوع إليها في مجرى التحادث أو المونولوج) أن تدخل في ترتيب إستراتيجي بدلاً من أن تكون عشوائية (كما هو حال المحادثة العادية في أكثر الأحيان).

التماسك المنطقي: وبالإضافة إلى تماسك المحتوى القضائي للحوار فيما يتعلق بالعالم الدرامي ككل، يمكن للشخصيات الدرامية الفردية أن تقوم بخلق «عوالم فرعية» متماسكة على نحو ما في مجرى المسرحية. ويمكن للمواقف القضائية التي تعبر عليها الشخصيات في رجوعها إلى العالم الدرامي «الحقيقي» أو العوالم البديلة «الممكنة» التي توجدها هي نفسها، أن تكون منوطة بتعيين حال «العالم» المذكور (مثل عالم تمنيات المتكلم والتخيلات، الخ). ويمكن للجهات التي يناط بها ذلك (الأخلاقية، الإرادية. الخ). أن تكون مميزة للشخصيات الدرامية (انظر المقطع التالي).

التماسك البلاغي والأسلوبي: قد يوجد النص الدرامي المتين «لغته الفردية المميزة» أو الأسلوب الإجمالي المميز في صيغه النحوية والبلاغية التي تتكرر ارتداداً (Recurrent) وفي تكرار المفردات (Iteration) (إعادة وتلوين الكلمات والعبارات نفسها)، وفي صيغ ما في الأقوال المسيطرة، إلخ.. ويمكن أن

تمايز الشخصية الدرامية الواحدة من خلال أساليب مماثلة ـ نمط مفضل لأفعال الكلام، ولصور بلاغية مميزة أو لمجموعة من الصور، وللمفردات الشخصية المميزة، الخ. ـ ويمكن للدراما في أكثر الأحيان أن تطَّرد من خلال تشكلات قوى بلاغية متعارضة تتجلى في شخصية واحدة أو أكثر أحياناً (لا يمكن أن يكون لكل شخصية قوة بلاغية مميزة).

التماسك الدلالي: يبرز التواصل على مستوى الدلالات الدرامية الحقيقية وعلى مستوى الدلالات بالتضمن في عمل **نظائر المواضع (Isotopies)**، أو «المستويات الدلالية المتجانسة» التي «تتموضع فيها جميع النصوص» (غريماس 1966، ص. 53). وتتشكل نظائر المواضع هذه، عند «غريماس»، عبر تكرار **السمات (Semes)** أي ذرات المعنى الأساسية التي تظهر ـ من جديد لتعيِّن ضوابط السياق على المعنى (أو **وحدات الصنف ـ Classemes**). هكذا، يمكن اعتبار الجملة «I Love English runners» (أحب الـ Runners الانكليز) بأنها ترجع إلى (أ) Runners = الرياضيين (ب) Runners = الفاصولياء، ويتوقف ذلك على أي من نَظِيرَيْ المَواضِع هو المقصود هنا، «الرياضة» أم «الغذاء». نظائر المواضع هذه تفسر تماسك كودات النصوص. عندما يكون هنالك إمكانية لوجود أكثر من مستوى تفسيري واحد متماسك (في مسرحية «ميدلتون» Middleton، **اللعب بالشطرنج A Game at Chess**، يعمل «اللعب» و«النظام السياسي» كنظيرين في آن واحد)، يقال في النص إنه **متعدد نظائر مواضعه**.

توحيد.معايير الدراسة

جمعنا في هذا الفصل سلسلة إنتقائية إلى حدٍ ما، من المعايير التحليلية من أجل إلقاء الضوء على الخطاب الدرامي. وقد أوحينا بأن وجهات النظر التداولية والدلالية والبلاغية التي أوجزناها تلائم فهم لغة الدراما مباشرة أكثر من الدراسات التقليدية النقدية ـ الأدبية أو أكثر من مقاربات علم السرد (Narratology). فالتحليل الدراماتولوجي المحض للمسرحية ـ تلك التي تتعلق بالمحاور المميزة التي تتجلى فيها الدراما ومعانيها ـ لا يمكن أن تتجاهل العوامل البيشخصية والتفاعلية والسياقية التي عالجناها.

ولكن كيف يمكن لهذه المفاهيم المتنوعة أن تتوحد باقتصاد على نحو يسمح بتحليل متماسك للحوار الدرامي وتوابعه السيميائية؟ سوف نحاول أدناه أن نصوغ «شبكة» تحليلية أولية، أو بالأحرى «سجلاً» Score معداً لمثل هذا الغرض.

السجل الدراماتولوجي *(A dramatological score)*

تمثل ترسيمة الأعمدة الثمانية عشر المقدمة أدناه تقطيعاً ـ مصغراً إلى حد كبير لنص الأبيات التسعة والسبعين الأولى من هملت الذي نحن بصدد دراسته. يجري تحليل كل مقطع من الخطاب ـ المميز على أساس تبدل التوجيه التأشيري و/أو قوة ما في القول ـ إلى أجزائه المكونة له أو التوابع السيميائية بالتوافق مع المحاور التداولية والدلالية والبلاغية التي تعمل من أوله إلى

آخره. يزود كل عمود بمفهوم واحد من المفاهيم المدروسة في هذا الفصل وغيرها.

يمكننا أن نقرأ السجل أفقياً حيث تتعين المستويات المختلفة التي يعمل عليها مقطع ما في وقت واحد، أو عمودياً من أجل تثبيت العيِّنات المتواصلة طوال المقطع مثل إستراتيجيات متكلم ما ونمو التفاعل وهلمّ جرّا. لا يقدم التخطيط في حد ذاته تفسيراً للنص، برغم أن بعض الأعمدة (ولا سيما العمودين الأخيرين) تعتبر تأويلية في طبيعتها على نحو مباشر أكثر من غيرها، وهي بالتالي عرضة للجدل أكثر من غيرها. ولا تقوم مثل هذه الدراسة بتفسير المستويات الفعلية ـ **الكبرى** الخاصة **بالسيوزت** (الحبكة) **والخرافة** التي يفترض بأي تفسير للدراما أن يأخذها بعين الاعتبار بصراحة تامة. وهي تقتصر بالأحرى على مظهر النص الذي جرى إغفاله أكثر من غيره في الماضي، أي طور نمو الخطاب ـ ومعه بالتالي المستويات الفعلية ـ **الصغرى**. وهي تتوخى بذلك أن تزودنا بأداة دقيقة أكثر من تلك الأدوات التي جرى تبنيها تقليدياً في تشريح اللغة والفعل والشخصية وما بينها من صلات والأنبناء الحقيقي للعالم التخيلي في الدراما.

الأعمدة

1 ـ الشعر. [تشير مراجع الأبيات إلى «هملت، أمير الدانمرك»، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا][13].

(13) تشير في الأصل إلى: Shakespeare, Hamlet, **Complete works** ed. W.J. Craig, London. OUP,1905.

2 ـ **مقطع**. قد لا يتطابق بالضرورة مع البيت أو الكلمة المفردة ولكنه يشير إلى وحدة ما في القول التأشيرية الجديدة.

3 ـ **المتكلم**.

4 ـ **المستمع (المستمعون)**. الإسم الأول الوارد هو إسم المخاطب الحالي(المرسل إليه)؛ الأسماء الواردة بين هلالين تشير إلى الشخصيات الحاضرة التي يحتمل أن تكون مشاركة بصفتها مستمعة ولكن لا يجري مخاطبتها مباشرة.

5 ـ **التوجيه التأشيري**. يجري تمثيل الإرجاعات التأشيرية الظاهرة رمزياً كما يلي:

● التأشيرة ـ الضمير («أ»/**أنا/أنت/نحن/ هو**، إلخ.).

●⊂ التوجيه التأشيري الأقرب نحو المتكلم **(أ/أنا)**.

●⊂ جمع التوجيه التأشيري الأقرب نحو المتكلم **(ن/نحن)**.

●← التوجيه نحو المستمع **(ت/أنت)**.

●↑ التوجيه التأشيري الأبعد نحو الغائب**(هو/ هي/ ه/ ها/ هما/ هم/ هن)**

□ التأشيرات الفضائية.

□↓ التوجيه التأشيري الأقرب نحو السياق **(هنا)**

↑□ التوجيه التأشيري الأبعد نحو المكان الآخر **(هناك)**

◷ التأشيرات الزمنية

◷↓ التوجيه التأشيري الأقرب نحو سياق الزمن **(الآن)**

- التوجيه التأشيري الأبعد نحو الزمن الآخر (**آنذاك**)
- ▲ التأشيرات التابعية
- التوجيه نحو النشاط الحالي (مثال على ذلك، نحو **الحارس** أدناه).
- التوجيه نحو النشاط الغائب.
- ■ تأشيرات المواضيع (ملاحظة: يشار إلى الشبح كموضوع في هذا المقطع).

- التوجيه التأشيري الأقرب نحو الموضوع الحاضر في الموقف الحالي (**هذا/ هذه/ هؤلاء**)
- التوجيه التأشيري الأبعد نحو الموضوع المتنقل أو الغائب (**ذلك/ تلك/ أولئك**).

6 ـ **صيغة الفعل**: التوجيه نحو الحاضر والماضي والمستقبل. الرموز هي التالية: مض: المضارع؛ مض ت: مضارع تام؛ ما: الماضي؛ إس: صيغة الإستقبال؛ تم: صيغة التمني («عاش الملك...») أمر: صيغة الأمر (على الرغم من أن التمني والأمر لا يعتبران صيغتين للفعل تماماً بل يعنيان مواقف خاصة).

7 ـ **القناة**. يشمل هذا العمود غير المتجانس إلى حد ما القنوات المادية المسيطرة التي تعمل الشخصيات على طولها (الصوتية أو المرئية) بالإضافة إلى الحالات الجسدية والنفسانية والإنفعالية والتصوُّرية التي يعبر عنها المتكلم، والإرجاعات التي

تستلزم الحركات، الخ. ويعيِّن المحاور التي ينمو معها الاتصال (المادية والذهنية والإنفعالية) وتشرك جسد الممثل في الإتصال ونزوع الشخصيات الفردية (نحو العالم المادي أو النشاط العقلي أو نحو أجسادهم بالذات أو حالتهم الإنفعالية). في المقطع المدروس، تجدر الإشارة إلى التقارب بين القناة الصوتية (المتشاركة مع المجهول أو مع الخطر) والبصرية (المتشاركة مع ظهور الطيف). النشاط العقلي يتشارك مع رموز «هوراشيو» على نحو ثابت:

- القناة السمعية (Acoustie) (تؤكد على فعل الاستماع/التكلم).
- القناة البصرية (تؤكد على فعل التطلع والمشاهدة).
- الجسد (الإرجاع الذي يشير إلى تورط المتكلم أو المحاور جسدياً في المشهد).
- الحركة (الإرجاع الذي يستلزم حدثاً كينزياً محدداً).
- الحالة الإنفعالية (الإرجاع إلى الموقف أو رد الفعل).
- النشاط العقلي (نزعة تصورية عقلية، التعبير عن المفاهيم).

8 - موضِعُ (Topic)/ موضوع (Object) الخطاب. نعني «بموضع الخطاب» الفكرة الرئيسية الإجمالية أو الشأن الرئيسي الذي يهم التحادث. وبذلك يبرز المقطع المدروس ثلاثة مواضع رئيسية: الحرس نفسه والطيف وأخيراً الأحداث التي تشرح الموقف الحاضر. ونعني «بموضوع الخطاب» الفرد الذي يجري

الرجوع إليه داخل كل مقطع سواء كان شخصاً، شيئاً، حدثاً أو فكرة هكذا، قد تظهر عدة مواضيع داخل موضِعٍ إجمالي ما. هذه المواضيع تشكل عالم الخطاب الدرامي.

9 ـ قوة ما في القول. لقد اعتمدنا تصنيف «سيرل». وقد يكتنف الغموض بعض المراحل، ولكننا نشير إلى قوة التلفظ **الظاهرة**. ولا تظهر أفعال الكلام ـ الكبرى في المقطع المدروس، بل يتطلب ذلك حاشية إضافية. عندما نورد رمزاً مزدوجاً يكون الأول مستعار من تصنيف «سيرل» (1975b) أما الثاني فقد ابتكرناه من أجل تعيين نمط ـ الفعل المستخدم على نحو دقيق أكثر الرموز:

!	التوجيهيات (Directives)
!!	الأمر (Command)
!؟	السؤال (Question)
!√	الدعوة/ الطلب (Invitation /request)
⊣	التمثيليات (Representatives)
⊣ ‖	التوكيد (Assertion)
⊣ +	التثبيت (Affirmation)
⊣ −	السلب (Negation)
⊣≏	الإفتراض (Hypothesis)
ب	البَوْحِيّات (Expressives)
ب ◡	الشكر (Thanks)
ب ⊂	ترحيب/ تحية (Greeting/salute)

ب ∩ اعتذار (Apology)

و الوعديات (Commissives)

وع وعد (Promise)

ون نذر (Vow)

وب تعهد (تولي المهام) (Undertaking)

ت التصريحات (Declarations)

عندما تَـرِدُ قوة مـا في القول بين هـلالين فإن ذلـك يشير إلى فعـل كلام **غيـر مباشر**، فيما يشيـر الرمـز الأول إلى القوة الـظاهرة المستخدمة. هكذا يشير ⊣ || (ع ب) إلى توكيد يتضمن تعبيـراً عن الشكر. يمثل فعل الكلام الذي يقتضي فعل كلام آخر بالرمز ◄. (وبالتالي يَرِدُ الأمر على النحـو التالي !! ◄ !!). الخط المنحـرف الفاصل للرموز يشير إلى فعلين داخل المقطع الواحد.

10 ـ الإنشائي الظاهر. هو فعل كلام تتميز قوة ما في قوله من خلال فعل إنشائي («أنا آمـرك. . .»). يشار إلى وجـود مثل هـذا الفعل بالعلامة +.

11 ـ وَقْعُ ما بالقول، عند الإمتثال لأمر ما، مثلاً، يكون وَقْـعُ ما بالقول قد أُنْجِزَ، ويشار إلى ذلـك بعلامـة +. وعندمـا لا يُمْتَثَلُ له، يشار إلى فشل إنجاز الوقع بـالعلامـة -. وعندمـا يبطل الأمـر (كأن يستحيل تنفيذه مثلاً) تظهر علامة X.

12 ـ المقتضيـات/الصور البـلاغية. يشـار إلى المعاني غيـر الملفوظة التي تقـوم على أساس مبـدأ التعاون وإلى صـور الكلام

الرئيسية المحدودة ـ السياق.

13 ـ **الجهة/المواقف القضائية**. إنه عمود منطقي يناط به الموقف من المحتوى القضائي للتلفظ الذي يعبر عنه المتكلم (اعتقاد، احتمال، الخ). وبالتالي الجهة التي تحكم المقطع. وهي تشير إلى موقف المتكلم العقلي من العالم الدرامي ومن خطابه معاً، وإلى الحدود التي انبنى على أساسها العالم التخيلي ومعه العوالم البديلة الممكنة. الرموز:

ق	الضرورة الحقيقية (بالضرورة ق).
~ ق	الضرورة الحقيقية (سالبة) (بالضرورة ليس ق)
إمكان ق	الإمكان الحقيقي (يمكن أن تكون ق)
؟ق	الإمكان الحقيقي: استفهامي (هل ق؟)
ف ق	الإمكان الحقيقي: افتراضي (إذا كان ق)
إحتمال ق	الإحتمال الحقيقي (يحتمل أن يكون ق)
~ إمكان ق	الإمتناع الحقيقي (لا يمكن أن يكون ق)
ي ق	اليقين المعرفي (أعرف أن ق)
~ ي ق	الشك المعرفي (لا أعرف أن ق)
ص ق	جهة الإعتقاد (أعتقد أن ق)
~ ص ق	جهة (سلب) الاعتقاد (لا أعتقد أن ق)
ر ق	جهة الإرادة (أريد/أرغب أن ق)
~ ر ق	جهة (سلب) الإرادة (لا أريد/لا أرغب أن ق)
خ ق	جهة الواجب الأخلاقي (يجب عليك ق)
~ خ ق	جهة اللاواجب الأخلاقي (لا يتوجب عليك ق)

خ ~ ق جهة التحريم الأخلاقي (يجب عليك ألا ق)
ح ق جهة التحليل الأخلاقي (تستطيع أن ق)

عندما تُجَسِّد جهة ما جهة أخرى، نشير إلى ذلك بوضعه بين معقفين. هكذا فإن ر [ي ق] تشير إلى «أريد أن أعرف ق». أما الهلالان فإنهما يعنيان الجهة المضمرة.

14 ـ الأنافوره. نشير إلى نوعين من الإرجاع الأنافوري: الداخلي أو الإرجاع «الأندوفوري» (⇐) إلى المرجع السابق في النص اللساني ـ المساعد (الذي نورده بين مزدوجين)، والخارجي أو الإرجاع «الأكزوفوري» (⇒) إلى ضمائر الغائب «هو» «هي» «هم»، الخ. خارج ـ النص اللساني وغير الموجودة في الموقف الحالي، ولا تتعين بشكل خاص في النص ـ المساعد. (ملاحظة: الطيف لا يَرِدُ تحت هذا الإسم مطلقاً، ولكنه يجري الرجوع إليه بإستمرار بصفته «هو» (الغائب) الذي لا يتعين بشكل خاص). أما الإرجاع المفترض فإنه يرد بين هلالين.

15 ـ اللغة الماورائية. يشتمل هذا العمود على جميع الإرجاعات إلى الرسائل والكودات واللغات الفردية وفعل التكلم أو الإستماع والعلم واللغة بصورة عامة، الخ. وهذا يعني أننا نورد حاشية إضافية باللغة كلما استخدمت كموضوعٍ للخطاب. الرموز:

ر الإرجاع إلى الرسالة.
ك الإرجاع إلى الكودة.
د الإرجاع إلى اللغة الفردية أو الأسلوب.

غ الإرجاع إلى الميزات البلاغية أو الأسلوبية الخاصة.

ط الإرجاع إلى نمط فعل الكلام (إلى «الحكاية» السردية في المقطع المدروس مثلاً).

👄 الإرجاع إلى فعل التكلم.

👂 الإرجاع إلى فعل الاستماع.

س الإرجاع إلى السكوت، عدم التكلم.

ل الإرجاع إلى اللغة بصورة عامة.

16 ـ توابع أخرى. التابع السيميائي الذي لم نشر إليه في موضع آخر (كالتأشيري مثلاً).

17 ـ المفردات الصغرى (Lexemes)/ نظائر المواضع/ البدائل (Paradigms) الدلالية.

يخصص هذا العمود الدلالي الواسع لتعيين مستويات التماسك الدلالي والمعجمي الرئيسية العاملة طوال المقطع. ونشير إلى أهمية المفردات الصغرى المكررة ونظائر المواضع المتينة ودلالات التضمن البدائلية. ومن الواضح أنه عمود تأويلي يتضمن العوامل الخارجية بالنسبة إلى المشهد المعني.

(فالبدائل مثل «المرض» أو «العجلة» لها أهميتها بالنسبة إلى الدراما ككل. وفي نطاق ذلك يجري اختيار الأجزاء المميزة الهامة من خلال استعادتها).

18 ـ الكودات الثقافية. يتصل هذا العمود مباشرة بالعمود السابق ويخصص لتعيين المعايير الاجتماعية والدينية والأخلاقية والأبيستمولوجية والفكرية الرئيسية المنشودة في الحوار.

1 بيت شعر	2 مقطع	3 متكلم	4 مستمع	5 توجيه تأشيري	6 صيغة الفعل	7 قناة	8 موضع موضوع	9 قوة صافي القول	10 إنشاء ظاهر
1	من هناك؟	بر	فرانـ.	↑□	مض.		موضع: حارس موضوع: آخر	؟!	
2	بل . . . أحب	فرانـ.	بر.	←●	أمر		,,	⊣- \ !!	
2	قف . . نفسك؟	فرانـ.	بر.	←●	أمر		,,	!!	
3	عاش الملك	بر.	فرانـ.		تم		موضوع: ملك	ب ⊂	
4	برناردو؟	فرانـ.	بر.				موضوع: بر.	؟!	
5	أجل أنا	بر.	فرانـ.	↓ (←●=)			موضوع: نفسه	⊣+	
6	جئت . . . دقة	فرانـ	بر.	←●	مض.		موضوع: زمن	⊣+ (ب ◡)	
7	دقت . . . عشرة	بر.	فرانـ.		مض.ت.		موضوع: زمن	⊣ ‖	
7	فاذهب . . فرانسيسكو	بر.	فرانـ.	←●	أمر		موضوع: فرانـ./ نوم	!!	
8	شكراً . . لي	فرانـ.	بر.	▲↕			موضوع: حارس/ تبديل	ب ◡	
8	البرد قارس	فرانـ.	بر.	←●	مض.		موضوع: الطقس	⊣ ‖	
9	وفي . . . ضيق						موضوع: روح	⊣ ‖	

11 وقع ما بالقول	12 مقتضيات/ صور بلاغية	13 جهة	14 أنافوره	15 لغة ماورائية	16 توابع أخرى	17 مفردات/ نظائر مواضع	18 كودات ثقافية
–		ر [ي ق]			تابع تأثيري	هوية هناك (مجهول)	
		خ ق			,,	هوية	
+		خ ق			,,	,,	
	مقتضـ: «صديق»	رق			إشارة اتفاقية	ملك	وطنية
+		؟ ق			تسمية	هوية	
		ق	⇦ «بار ـ ناردو»			,,	
	مقتضـ: «شكر»	ق				الزمنية	
	مقتضـ: «الوقت متأخر»	ق				,,	سحر (منتصف الليل)
+		خ ق			تسمية	نوم	
		ق					
		ق				برد (قبر)	
						مريض (إعتلال)	

1 بيت شعر	2 مقطع	3 متكلم	4 مستمع	5 توجيه تأشيري	6 صيغة الفعل	7 قناة	8 موضوع موضوع	9 قوة صافي القول	10 إنشاء ظاهر
10	هل . . . هادئة	بر.	فرانـ.	←●	مض.ت.	👂	موضوع: الحارس/ الطقس	؟!	
10	ولا . . . يتحرك	فرانـ.	بر.			👂	موضوع: الطقس	⊣ ‖	
11	ادهب . . مساؤك	بر.	فرانـ.				موضوع: الزمن	ب ⊂	
12-13	إذا . . . في الخفارة	بر.	فرانـ.	←●	مض. (إس.)		موضوع: هور./ مار./ الحارس		
13	مرهما بالإسراع	بر.	فرانـ.	↑	أمر		موضوع: هور./ مار./ إلحاح	!!◀!!	
14	أطن . . . اسمعها	فرانـ.	بر.	↑	مض.	👂	موضوع: هور./ مار	⊣ ‖	
14	قف هوا!	فرانـ	هور./ مار. (بر.)		أمر	👂	موضوع: الآخر	!!	
14	من هناك	فرانـ.	هور./ مار. (بر.)	↑	مص.	👂	موضوع: الآخر	؟!	
15	صديقان . . الأرض	هور.	فرانـ. (بر./ مار)	↓		👂	موضوع: هور./ مار./ الدانمرك	⊣ ‖ (ب ⊂)	

91%

11 وقع ما بالقول	12 مقتضيات / صور بلاعية	13 جهة	14 أنافوره	15 لغة ماورائية	16 توابع أخرى	17 مفردات / نظائر مواضع	18 كودات ثقافية
+		ق؟				سكون (قبر)	
		~ق				سكون (قبر)	
		رق					
		ف ق			تسمية		
×		خ[خ ق]	⇦ «هوراشيو ومارسللو»			عجلة	
		ص ق	⇦ «هوراشيو ومارسللو»				
+		خ ق					
+		ر[ي ق]			تابع تأثيري	هوية هناك (مجهول)	
		ق			,,		وطنية

1 بيت شعر	2 مقطع	3 متكلم	4 مستمع	5 توجيه تأشيري	6 صيغة الفعل	7 قناة	8 موضع موضوع	9 قوة صافي القول	10 إنشاء ظاهر
15	وموالیان . . الداغرك	مار.	فرانـ. (هور.) (بر.)				موضوع: هور./ مار. / داغرك	⊣ ‖ (⊂ب)	
16	ليلة سعيدة	فرانـ.	هور. / مار. (بر.)	←●	تم.		موضوع: هور./ مار. / زمن	ب ⊂	+
16	آ . . . الكرام	مار	فرانـ. (هور.) / بر.)		أمر		موضوع: فرا.	!! (⊂ب)	
17	من بديلكم؟	مار.	فرانـ. (هور.) / بر.)	←●	مض. ت.		موضوع: فرا. حارس	؟!	
17	برناردو . . مكابي	فرانـ.	مار. (هور.) / بر.)		مض.		موضوع: فرا / بر. / حارس	⊣ ‖	
18	ليلة سعيدة	فرا.د.	مار. (هور./ بر.)	←●	تم.		موضوع: مار. / زمن	ب ⊂	+
18–19	قل . . . هناك؟	بر.	هور. (مار.)		~~أمر مض.~~		موضوع: هور.		
19	قطعة منه	هور.	بر. (مار.)	(=)			موضوع: هور.	⊣ ‖ (+⊣)	
20	مرحبا . . الكريم	بر.	هور. / مار.				موضوع: هور. / مار.	ب ⊂	

11 وقع ما بالقول	12 مقتضيات / صور بلاغية	13 جهة	14 أنافوره	15 لغة ماورائية	16 توابع أخرى	17 مفردات / نظائر مواضع	18 كودات ثقافية
		ق			تابع تأثيري	دائمركي	بطولة وطنية
		رق					
		خ ق				جندي شريف	أخلاق عسكرية
+		ر[رق]				هوية البديل	
		ق			تسمية	البديل (اغتصاب السلطة)	
		رق					
+		خ ق ق؟		👄	تابع تأثيري تسمية	هوية هناك	
	مقتصـ: «أنا بردان»	ق	⇐ «هوراشيو»			عدم اكتمال	
		ق			تسمية		

1 بيت شعر	2 مقطع	3 متكلم	4 مستمع	5 توجيه تأشيري	6 صيغة الفعل	7 قناة	8 موضع موضوع	9 قوة صافي القول	10 إنشاء ظاهر
21	قل لي . . . الليلة؟	هور.	بر. (مار.)		مض.ت.		موضع: طيف موضوع: مجهول زمن	!؟	
22	لم . . . شيئاً	بر.	هور. (مار.)		مض.ت.		موضوع: بر. / رؤية	⊣ ‖ (⊣ —)	
23 – 24	يقول . . عليه	مار.	بر. (هور.)	مع	مض.		موضوع: هور./ روح	⊣ ‖	
25	بصدد . . . مرتين	مار.	بر. (هور.)	مع			موضوع: هور. / رؤى	⊣ ‖	
26	ولذا . . . معنا	مار.	بر. (هور.)		مض.ت.		موضوع: هور.	⊣ ‖	
27	للخفارة . . . الليلة	مار.	بر. (هور.)	مع			موضوع: زمن	⊣ ‖	
28	فإذا . . . ثانية	مار.	بر. (هور.)		شرط		موضوع: طيف	⊣ ≏	
29	دعم . . . وتكلم معه	مار.	بر. (هور.)		شرط		موضوع: هور./ طيف	⊣ ‖	
30	لا، لا . يظهر	هور.	مار. (بر.)		إس.		موضوع: طيف	⊣ ‖	
30	اجلس قليلا	بر.	هور. (مار.)		أمر		موضوع: هور.	!!	
31	ولنهاجم . . أذنك	بر.	هور. (مار.)	مع	أمر		موضوع: هور./ حكاية	V!	
32	التي . . . روايتنا	بر.	هور. (مار.)	مع	مص.		موضوع: حكاية	⊣ ‖	

11 وقع ما بالقول	12 مقتضيات / صور بلاغية	13 جهة	14 أنافوره	15 لغة ماورائية	16 توابع أخرى	17 مفردات / نظائر مواضع	18 كودات ثقافية
		؟ق	⇨ (طيف)؟		تملص من التسمية	شيء (لايمكن تسميته) (← ماض)	ثانية
		ق				فرجة	
		ق [~ص ق]	⇦ «هوراشيو»		تسمية	وهم	عقلية - شكاكة
		ق	⇨ (رؤى)		لا يمكن تسميته		
		ق	⇦ «هوراشيو»			دعوة	
		ق				فرجة	
		فـق	⇦ (طيف)			فرجة	
		إمكانق					
		~ إمكانق					عقلية - شكاكة
+		خق					
+	مغالاة	خ [قق]					عسكرية
		ق	⇦ «آذان»		ط		عسكرية

1 بيت شعر	2 مقطع	3 متكلم	4 مستمع	5 توجيه تأشيري	6 صيغة الفعل	7 قناة	8 موضع موضوع	9 قوة صافي القول	10 إنشاء ظاهر
33	بما... متعاقبين	بر.	هور. (مار.)		مض.ت.		موضوع: طيف/ رؤى	⊣ ||	
33	فلنجلس إذن	هور.	بر./ مار.		أمر		موضوع: أنفسهم/ الوضعة	V!	
34	وليحدثنا.. برناردو	.هور.	بر./ مار.		أمر		موضوع: حكاية	V!	
35 – 37	في الليلة ... السماء	بر.	هور. (مار.)		مض./ ما.		موضوع: زمن الحكاية / نجم		
38	حيث... يشتعل	بر.	هور. (مار.)		مض.		موضوع. نجم	⊣ ||	
38	كنا... وأنا	بر.	هور. (مار.)				موضوع: بر./ مار.		
39	والجرس .. الواحدة	بر.	هور. (مار.)				موضوع: زمن الحكاية		
40	صمتاً... تتكلم	مار	بر. (هور.)		أمر		موضوع: مار./ حكاية	!!	
40	انظر... ثانية	مار.	بر./ هور.		أمر/ مض.		موضوع: طيف	!! / ⊣ ||	
41	في توفي	بر.	مار./ هور.		مص.		موضوع: طيف/ هملت العجوز	⊣ ||	
42	أنت... هوراشيو	مار.	هور. (بر.)		مض.		موضوع: تعلم هور.	⊣ ||	

11 وقع ما بالقول	12 مقتضيات / صور بلاغية	13 جهة	14 أنافوره	15 لغة ماورائية	16 توابع أخرى	17 مفردات / نظائر مواضع	18 كودات ثقافية
		ق					
+		خ ق					
+		خ[ق ق]	⇨ (ظهور)				
		ق	⇦ «نجم»		إيماء «ايقوني»	السماء عالم - كبير	
		ق	⇦ «نجم»		رواية		
					كاذبة موجهة الآن ←		
		ق					
+		خ ق		س	تحويل المرجع السردي إلى ايقوني		
+		خ ق ق	⇨ (طيف)			صورة زائفة للملك الميت	
		ق	⇦ الملك			صورة زائفة للملك الملك	
		ق					محافظة (سكولستية)

1 بيت شعر	2 مقطع	3 متكلم	4 مستمع	5 توجيه تأشيري	6 صيغة الفعل	7 قناة	8 موضع موصوع	9 قوة صافي القول	10 إنشاء ظاهر
42	خاطبه	مار.	هور. (بر.)		أمر		موضوع :هور. / روح/ مرسل إليه	!!	
43	الا يشبه الملك	بر.	هور. (مار.)		مض.		موضوع :طيف/ هملت العجور	؟!	
44	أشد. . . ودهشة	هور.	بر. (مار.)		مض.		موضوع :طيف/ رد فعل هور.	⊣ ‖	
45	يريد من يخاطبه	بر.	هور. (مار.)		تم.		موضوع : مشيئة الطيف	!!	
45	إسأله يا هوراشيو	بر.	هور. (مار.)		أمر		موضوع :طيف/ هور. / مخاطب	!!	
46	أنت . . .	هور.	طيف. (مار.) بر.)		مض.		موضوع طيف/ زمن/	؟!	
47– 49	وذلك. . الناس؟	هور	طيف (مار. / بر.)		ما		موضوع :طيف/ هملت العجوز	⊣ ‖	
49	أحلمك . . تتكلم	هور.	طيف (مار/ بر.)		أمر		موضوع :طيف/ جواب	!!	+
50	لقد استاء	مار.	هور. (بر.)		مص.		موضوع : رد فعل الطيف	⊣ ‖	

11 وقع ما بالقول	12 مقتضيات/ صور بلاغية	13 جهة	14 أنافوره	15 لغة ماورائية	16 توابع أخرى	17 مفردات/ نظائر مواضع	18 كودات ثقافية
+		خ ق	⇨ (طيف)	👄			
+		؟ق	⇨ (طيف)			صورة مزيفة للملك	
		ق	⇨ (طيف)				
		(إمكان)ق	⇨ (طيف)	👄 👂 (مشطوبة)	إسقاط على الطيف		
		خ ق	⇨ (طيف)	👄			
–		ر [ي ق]				يغتصب	
		ق	⇦ «شكل»			صورة مزيفة للملك	بطولة عسكرية
–		خ ق		👄	تابع تأثيري	السماء	
		(إمكان) ق	⇨ (طيف)		إسقاط على الطيف		

1 بيت شعر	2 مقطع	3 متكلم	4 مستمع	5 توجيه تأشيري	6 صيغة الفعل	7 قناة	8 موضع موضوع	9 قوة صافي القول	10 إنشاء ظاهر
50	انظر... بإباء	بر.	هور. (مار.)		مض.		موضوع: طيف	⊣ ‖	
51	قف... تتكلم!	هور.	طيف (مار.) / بر.)		أمر		موضوع: طيف/ جواب	!!	+
52	ذهب .. يجيب	مار.	هور. / بر.		مض.		موضوع: طيف	⊣ ‖	
53	وكيف.. شحنت	بر.	هور. (مار.)		مض.		موضوع: ظهور هور.		
54 – 55	أليس ... فيه	بر.	هور. (مار.)		مض.		موضوع: طيف/ روح	؟!	
56 – 58	والله... عيني أنا	هور	بر / مار.		شرط		موضوع: طيف/ روح	⊣ ‖	
58	ألا... الملك	مار.	هور. (بر.)		مض.		موضوع: طيف/ هاملت العجوز		
59	كما... نفسك	هور.	مار. (بر.)		مض.		موضوع: طيف/ مار.	⊣ ‖ ⊣ +	
60– 62	حتى... على الثلج	هور.	مار. / بر.		ما.		موضوع: هاملت العجوز/ حروب	⊣ ‖	
6	غريب!	هور.	مار. / بر.		مض.		موضوع: تشابه	⊣ ‖	
6	مرتين.. سابقا	مار.	هور. (بر.)				موضوع: زمن ماضي حاضر		

11 وقع ما بالقول	12 مقتضيات/ صور بلاغية	13 جهة	14 أنافوره	15 لغة ماورائية	16 توابع أخرى	17 مفردات/ نظائر مواضع	18 كودات ثقافية
		ق	⇨ (طيف)				
–		ق^خ			تابع تأثيري		
		ق		س			
		ق					
+		؟ق [ي ق]	⇨ (طيف)				عقلية - شكاكة
		ق [~ امكان ق]	⇨ (طيف)				
+		ق؟	⇨ (طيف)			صورة مزيفة	
		ق				هوية	
		ق	⇨ (درع) ⇨ (هملت العجوز)			ميت	بطولة عسكرية
		ق	⇨ (تشابه)		رواية ملحمية كاذبة	ما لا يمكن تفسيره	
			⇨ (ظهور)				

1 بيت شعر	2 مقطع	3 متكلم	4 مستمع	5 توجيه تأشيري	6 صيغة الفعل	7 قناة	8 موضع موضوع	9 قوة صافي القول	10 إنشاء ظاهر
66	ثم... العسكرية	مار.	هور. (بر.)	مـه	مض.ت.		موضوع: طيف/ حارس		
67- 69	لست ... دولتنا	هور.	مار. (بز.)	مـه	مض.		موضوع: طيف/ روح	⊣ ‖	
70	أرجوك ... الآن	مار.	هور. بر.		أمر		. موضوع: أنفسهم/ الوضعة	!!	
70	وليخبرني ... يعلم	مار.	هور. / بر.	مـه	أمر		موضوع: تفسير	!!	
71- 72	لم هذه.. البلد	مار.	هور. / بر.		مض.		موضع: خلفية موضوع: حارس	⊣ ‖ (؟!)	
73- 78	ولم تصب.. مشتركين	مار.	هور. / بر.		مض.		موضوع: استعدادات	⊣ ‖ (؟!)	
79	من... يخبرني	مار.	هور. / بر.	مـه	مض.		موضوع: تفسير	؟!	

11 وقع ما بالقول	12 مقتضيات/ صور بلاغية	13 جهة	14 أنافوره	15 لغة ماورائية	16 توابع أخرى	17 مفردات/ نظائر مواضع	18 كودات ثقافية
		ق	⇨ (طيف)				عسكرية
	كناية	ي ق ص ق	⇨ (ظهور)				وطنية فارقة للطبيعة
+		خ ق					
+		خ ق (ر[ق])	⇦ «من يعرف»				
+		[ري ق]	⇦ «ليلياً»			استحضار «أيقوني»	
+		[ري ق]	⇦ «تأثير المظهر اليومي»			لموقف - كبير	
+		[ري ق]	⇦ «يمكن أن يبلغ»				

6 ـ تعقيبات إستنتاجية:
المسرح والدراما والسيمياء

نص الدراما/ نص العرض

لقد بيّنا في كل مكان من هذا الكتاب وجوه الاختلاف الأساسي بين نوعين للنص وبالتالي بين غرضين يمكن أن تتناولهما الدراسة السيميائية. ومع ذلك، فقد أخذنا في اعتبارنا المقاربات لأي منهما من دون أية محاولة تركيبية سابقة لأوانها. ولكنه لا يمكن تحاشي السؤال الذي يطرح نفسه: كيف تقوم الروابط بين النص الدرامي ونص العرض ـ ما هي نقاط التماس التي تجمع بينهما؟

سبق لنقاد الأدب عامة أن سلموا بأولوية الدراما المكتوبة نسبة إلى العرض سواء كان ذلك ظاهراً أو مضمراً، ذلك أنه يجري وصف هذا الأخير عامة وكأنه «تحقيق» (بالفعل أو بالقوة) للأول. فالنص المكتوب يقيِّد العرض في نواحٍ مختلفة ـ ليس في ما يقوله الممثل لسانياً وفي إنشاء بنية الفعل وحسب، بل كذلك بتعيين الحركة والديكورات وغير ذلك بنسب متفاوتة من خلال سلسلة الكودات المسرحية. وبما أن كتابة الدراما تسبق تزامنياً

تقديم أي عرض، فقد كان من المنطقي أن يجري التسليم بأولوية النص الأول المطلقة نسبة إلى الآخر.

ولكنه من المنطقي كذلك أن ندَّعي بأن العرض، أو على الأقل العرض الممكن، أو «نموذج» عرض، على الأقل، هو الذي يضبط النص المكتوب في تمفصله الحقيقي. يوحي عامل «عدم الإكتمال» الذي أخذنا به في الفصل الأخير ـ أي الإشارة المستمرة إلى سياق غير ـ موصوف داخل الحوار ـ بأن النص المكتوب يخضع بشكل جذري لاستعراضيته (Performability). وبتعبير آخر، يتحدد النص المكتوب في حاجته الحقيقية لتفعيل السياق المسرحي ويشير في كل مكان إلى خضوعه لشروط العرض المادية ولا سيما إلى جسد الممثل وقدرته على تجسيد الخطاب داخل فضاء المسرح. وكما أشارت «باولا غوللي بولياتي» فإن وحدات تمفصل النص الدرامي «لا يفترض أن ينظر إليها على أنها وحدات النص اللساني التي يمكن ترجمتها إلى ممارسة مسرحية» بل على أنها «تدوين لساني لإمكانية المسرح التي تشكل القوة المحرِّضة للنص المكتوب» (1976، ص. 18).

إن ما يوحي به ذلك هو أن علاقة النص المكتوب / نص العرض ليست علاقة أولوية بسيطة بل علاقة مُرَكَّبٍ من الضوابط المتبادلة التي تؤلف بينصيّة فعالة. كل نص يحمل آثار النص الآخر ويقوم العرض بتمثل مظاهر المسرحية المكتوبة تلك التي يختار المؤدون أن يكوّدوها عبر النصّين، ويكون النص الدرامي «ملفوظاً» في أي موضع من خلال نموذج العرض ـ أو عدد غير

محدد من العروض - الذي حرَّض على كتابته. هذه العلاقة البينصية تحتمل الجدل وليست مجرد علاقة أوتوماتية وتناظرية. فكل عرض مقدم يتقيد بإشارات النص المكتوب إلى حد ما فقط، وفي المقابل فإن هذا الأخير لا يحمل آثار أي عرض فعلي. إنها علاقة لا يمكن أن تُفَسَّر في حدود حتمية مبسطة.

هل من مشروع موحد؟

هذه الاعتبارات تعود بنا إلى المسألة التي طرحناها في الفصل 1: إلى أي مدى يقوم هذا النطاق الواسع وغير المتجانس من المواضيع والمفاهيم والقواعد والممارسات والبَيِّنات والتوابع التي شرحناها في هذا الكتاب بتأليف حقل استقصاء واحد؟ هل يمكن للسيمياء المنوطة بالاتصال المسرحي والمبادىء الدرامية والعرض والدراما المكتوبة أن تطمح لأن تؤلف مشروعاً متماسكاً؟

في المرحلة الحالية من العمل في هذه الميادين التي لا تزال في طور الولادة يمكننا القول بأن تأمين وحدة الأهداف والمناهج تكاد تشكل الهم الأساسي. ويبقى علينا أن نعمل الكثير من أجل إيجاد القاعدة الأساسية لتثبيت الأغراض المتفق عليها والمعايير التحليلية المشتركة الضرورية لأي بحث تجريبي Empirical. ولا سيما أن الحوار بين السيميائيين الذين يعملون على العرض وكوداته وأولئك الذين يعملون على النص الدرامي بشكل أساسي لا يستوي إلا في حالات نادرة. ولكنه يبدو من ناحية ثانية، أنه

من الصعب تصور سيمياء ملائمة للمسرح لا تأخذ في اعتبارها القوانين الدرامية وبنية الفعل وتوابع الخطاب وبلاغة الحوار، وكذلك فإن أية شاعرية للدراما لا ترجع إلى شروط ومبادىء العرض ليس من المحتمل أن تكون أكثر من ملحق شاذ بسيمياء الأدب إلا فيما ندر.

كان الغرض من هذا الكتاب رسم أرضية مؤقتة لمشروع جدلي قابل للنقاش في الوقت الحاضر ـ شاعرية سيميائية تناط بها دراسة سلسلة واسعة من القواعد الممكنة التي تحكم فهمنا للمسرح والدراما ـ من غير الإدّعاء بأن المشروع يشكل حقلاً فكرياً راسخاً ووافياً. إن ما يظهر للعيان هنا هو حقل استعلام يمكن لتعقيده أن يكون مثبطاً للهمة، ولكن انفتاحه المطلق يجعله جذباً وموضوع تحدٍّ.

اقتراحات لقراءات اضافية

لقد أشرنا مراراً في سياق الكتاب إلى المصادر الهامة والنقاط المجدية التي يجدر الرجوع إليها. ويبقى هنا أن نقدم دليلاً موجزاً للمادة ـ لم نشر إلى بعضه أعلاه ـ يتلاءم مع المجالات الرئيسية التي عالجها الكتاب على نحو صريح أكثر. جميع المراجع الواردة في هذا الدليل ومراجع فصول الكتاب الأخرى موجودة في لائحة المراجع (Bibliography).

السيمياء وعلم الدلالة: النظرية العامة والمداخل

بالإضافة إلى «مؤسسي» السيمياء الحديثة «پيرس» (1931 - 1958) وسوسور (1915) يمكننا الإستفادة أكثر من مطالعة المداخل الأكثر حداثة. وتعتبر محاولات «إيكو» (1976) أكثرها طموحاً في نظرية السيمياء العامة وهي تتبنّى وجهة النظر «الپيرسية» إلى حد بعيد إضافة إلى اعتمادها على اللسانية والمنطق ونظرية الإعلام: قراءة أساسية. أما «بارت» فقد قدم (1964 a) تقريراً موجزاً عن السيميولوجيا (Semiologie) وفقاً للتقليد «السوسوري» الذي يتمثّل كذلك في مؤلفات پرياتو

(Prieto) (1966) و«مونان» (1969). ويمكننا أن نجد فكرة غنية خاصة بـ «كريستيفا» (1968 b) حول «الممارسات الدالة» عامة (انظر كذلك المدخل الممتع: هيث و .al., 1971)، فيما يقدم «غيرو» (1971) عرضاً مبسطاً وسهل المنال للكودة في شتى أنواعها. وقد حدد «غريماس» و«كورتاس» (Courtès) في قاموسهما مفاهيم المفاتيح السيميائية (1978). وقد وعدنا السيميائي الأميركي سيبيوك (Sebeok) بمدخل عام جديد.

ومن أجل فهم السيمياء الأوروبية لا يمكن الاستغناء عن أعمال اللسانيين أمثال «هيلمسليف» (1943) و«بنفنيست» (1966) و«غريماس» (1966, 1970) وجاكوبسون. وقد طرح هذا الأخير (1971 b) نظرة مراجعة للمشروع السيميائي وتطوره. ويعتبر النقد الأدبي حقلاً تفتحت فيه المقاربات السيميائية في السنوات الأخيرة. وهنالك تقارير موسعة ونيرة خاصة بمسائل الشاعرية السيميائية في مؤلفات كوللر (Culler) (1975) و«هيوكس» (1977 a). إنه الحقل ـ من بين سائر الحقول ـ الذي برزت فيه السيمياء السوفييتية بشكل واضح. أنظر على الأخص، «لوتمن» (1972) و«لوتمن» و«أوسبانسكي» (1973) والتوجيهات التمهيدية في (Shukman) (1977, 1980). وقد عولج الاتصال الأدبي في تعقيدات كوداته بشكل جيد في «سيغر» (1969) و«كورتي» (1976).

في الإتصال عامة ـ ولا سيما الإتصال الإنساني ـ ما من

مؤلف يضاهي مدخل «كولن شيري» (Colin Cherry) التقليدي (1961).

يفترض بأية نظرية سيميائية أن تشتمل على نظرية دلالية. في هذا المجال يقدم «لايونز» (Lyons) (1977) مراجعة ممتازة للنظريات اللسانية والمنطقية والتداولية وغيرها بالإضافة إلى فصل خاص بالسيمياء. تشتمل التقارير اللسانية الحديثة على «كاتز» (Katz) (1972) و«ليتش» (Leech) (1974) فيما تقدم المقاربات المنطقية في «دافيدسون» و«هارمن» (Davidson and Harman) (1972) و«كمبسون» (Kempson) (1977).

سيمياء المسرح: مساهمات «مدرسة براغ»

يجمع (Matejka and Titunik) (1976) مجموعة واسعة من كتابات «مدرسة براغ» في سيمياء مختلف أشكال الفن ويتضمن العديد من مقالات «بوغاتيريف» و«بروساك» و«هونزل» و«ڤلتروسكي». ويعتبر ملحق «ماتجكا» نظرة شاملة ومفيدة. وتتضمن مختارات أخرى لـ «غارڤان» (Garvin) (1964) شروحات «لموكاروفسكي» (1932) و«هاڤرانك» (Havránek) (1942) عن «التصدير» (Foregrounding)، إضافة إلى مقال «ڤلتروسكي» القيم (1942) حول «الذاتية» في المسرح.

وتوجد مداخل «مدرسة براغ» المفيدة في سيمياء المسرح في «ديك» (1976) و«سلاڤينسكا» (1978).

سيمياء المسرح: النظريات العامة والمداخل

كان عمل «تاديوز كاوزان» الرائد على أنساق ـ العلامة المسرحية (1968) قد سبقته مقارنة مسهبة بين الأدب والفرجة المسرحية (1975). ويعتبر «پاڤيس» (Pavis) (1976) أفضل مدخل إلى مسألة العلامة المسرحية ويلقي الضوء على التصنيف «البيرسي» بوجه خاص، فيما يقدم «پاڤيس» (1976) تعريفات موسعة للمصطلحات الدراماتورجية ألتقليدية والسيميائية. وتتضمن المختارات التي نشرها «هلبو» (Helbo) (1975 a) تعقيبات على العلامة والكودة والتحليل البنيوي في المسرح.

في «قراءة» الخطاب المسرحي عامة يعتبر كتاب «أوبرسفلد» (Ubersfeld) (1977) مدخلاً غنياً وجامعاً. ونجد في «السيمياء النصية» «لروفيني» (Ruffini) (1978) نظرية مسرحية مفرطة وصعبة المنال، ويلقي المؤلف نفسه نظرة عامة على المقاربات السيميائية للمسرح (1974 a) ويطبّق نظرية الإعلام على الاتصال المسرحي (1974 b).

ومن بين المداخل الأخرى يعتبر مقال «إيكو» (1977)[5] ويحتوي على ملاحظات نيرة حول «الإبانة» (Ostension) ويستعرض «باركر» (Barker) (1976) و«دوراند» (Durand) (1975) مختلف نظريات التحليل البنيوي للمسرح. ونجد

(5) انظر ترجمتنا العربية له، ص 50 حاشية (1) من هذا الكتاب.

مـراجعـات للمسـائـل والمقـاربـات الممكنـة في «دي مـارينيس» (de Marinis) (1975) و«ايــرتــل» (Ertel) (1977). و«يــانــســن» (Jansen) (1977). ويـزود «بتتيني» و«دي مـارينيس» بدليـل مفيـد للمراجع.

وقـد خصصت مجلات كثيـرة أعداداً أو أجـزاءً منهـا لسيميـاء الـمـســرح ولا ســيـمـــا (Substance) (1977) و(Degrés) (1978) و(Biblioteca Teatrale) (1978) و(Versus) (1979, 1978 b) و(Poetics today) (1980).

نص العرض وتحليله:

لم يعمـل على تنظيـر «نَصِّية» العـرض إلا القليل. فبـاستثناء «روفيني» (1978) الــذي سبق ونـوهنــا بــه، و«كــوش» (Koch) (1969)، ليس هنـالـك مـا يستحق الاهتمـام سـوى المقـارنـة بين النص المسرحي والنص اللساني والنصـوص السينمائيـة واكتشاف «دي مـارينيس» (1979, 1978) لمبادىء بنـاء النص والتماسـك في العـرض، وكـذلـك فـإن عمـل «بـويسّـاك» (Bouissac) على نص عـرض السيـرك (1976 b, 1976 a) جــديـر بــالاهتمـام في هــذا المجال.

التحاليل السيميائية للعروض المميزة نادرة أيضاً. وقـد حاول «كورڤان» (Corvin) (1971) أن يصوغ وسائل التماسـك والغموض من خـلال نظرة الأصم (Deafman Glance) والبـرولوج «لـروبرت

ويلســـون». في مؤلف «كـــاوزان» (1976) طبق طــلاب تصنيفــه لـلأنساق المســرحية التي عـرضها في مقـاله (1968)على عـروض مستقلة. وعـمــل «كيـــربـي» (1976) في آنٍ واحـــد عـلى وصف العنـاصـر البنـائيـة لأعمـال «المحتـرف البنيـــوي» (Structuralist Workshop) وايجاد نظرية لها.

الجسد والصوت والأنساق المسرحية

أفضــل المقاربـات للدراسـات البـونيـة نجـدهـا في مؤلفـات مؤسسها «هال» (1966, 1956). وقد توسع في الموضوع حديثاً كل مـــن «فـــابـــري» (Fabbri) 1968 و«واتـــســـون» (Waston) 1970 و«كي» (Key) 1975. وبحث «آرغيلنـــدر» (1973)، في التـــطبيـق المباشر لنتائج البحث البوني على العرض.

أمـا أدب الإيماءة فقـد عـرف كتـابـات أكثـر من غيـره. وإذا استثنينا «بيردويستل» (1971) الذي لا يزال يشكل المدخل الأكمل والأكثـر دقة إلى الكينـزياء، فـإن الـدراسـات الهـامـة في إتصـال الإيمـــاءة تشمـل «إفـــرون» (Efron 1941) و«غـــريمـــاس» (1968) و«شفلن» (Scheflen 1973) و«بـويساك»(1973)و«آرجيـل» (Argyle 1974) و«برنارد» (Bernard 1976). وتقدم «كريستيڤا» (1968 b) نظرة نقدية للكينزياء. أما تـطبيق الدراسـات الكينزيـة في المسرح فقد تناولها «ستيرن» (1973) و«ششنر» و«مينتز» (Mintz). ويمكننـا أن نجـد رصداً لـلإيماءة المسرحيـة في(Doat ,1941) و(Marotti 1974) و«بـاڤيز» (1980 a). وقـد درس كل من «بـويســاك» (1968)

و«ايكاغامي» (1971) و«سكوتو دي كارلو»(Scotto di Carlo 1973) حركة الجسد في صلتها بأشكال العرض كالسيرك والرقص والأوبرا. في الاتصال غير اللفظي في المسرح عامة، انظر «ميللر» (1972).

الظاهرة شبه اللسانية التي عالجها جورج. ل. تراغر (1958) قبل سواه بطريقة منهجية، نجد عرضاً لها في (La Barre) 1964 و(Mahl وSchulze) 1964 ودافيتز (1964) وآبركرومبي (1968) و«لايونز» (1977، ص ص. 63 ff).

وقد جرى تجاهل الأنساق البصرية كالإضاءة وتصميم الديكور من قبل السيميائيين. درس شيفر (Schefer 1969) العلاقة بين كودات الرسم وكودات المسرح في عصر النهضة (أنظر كذلك، (Kernodle 1944)، فيما كانت العلاقة نفسها في المسرح الروسي للقرن التاسع عشر موضوع دراسة «لوتمن» (Lotman 1973). وقد حاول «پوليبري» (1971) أن يصوغ حاشية لتصميم الديكور في سيمياغرافية (Semiography) علمية. وزوّدنا المصمم السينوغرافي «پيلبرو» (1970) بدليل «نحوي» للإضاءة المسرحية. أنظر (كاميرون وهوفمن 1974) كمدخل عام جيد للأنساق المسرحية.

دور المشاهدين والتلقي

نجد في (باڤيس b 1980) تصوراً لبعض مبادىء جماليات التلقي المسرحي، وقد استند لوضعها على أعمال «جوس»

وغيره. (في جماليات التلقي، أنظر، جوس 1980؛ سيغرز 1978؛ أودمارك 1980 Odmark-).

دور المشـاهـد في الاتصـال المســرحي من حيث التلقـي والفعـالية تحـرّاه «كامبينـو» في (1975 Campeanu) ونجـد دراسـة شبيهة في أشكال «التعامل» المسرحي التي تقحم المشاهدين عند «ششنر» (1969).

ونجـد شرحـاً لـدراسـة استجابـة المشـاهـدين من النـاحيـة الاجتمـاعيـة في (1971 Goolad، ص ص. 94 ff). وفي مجـلة (**Empirical Research in Theater**).

وجهات النظر الاجتماعية

يتبنّى «غودلاد» (1971) الذي نوَّهنا به أعلاه، مقاربة الوظائف الاجتماعية «للدراما الشعبية» من منـظور «الإتصال الجمـاهيري»، فيمـا يتبنّى «بورنـز» (1972) مقاربـة اجتمـاعيـة ذكيـة لـلإتفـاقـات «المسـرحية» التي تحكم النشـاط في المسرح وخـارجـه. ويضـع «غوفمن»(1956، 1961) تصوراً أولياً لمفهومي «الـدور» و«العرض» وغيرهما في التفـاعل الاجتمـاعي، ويتوسـع في معالجـة الأشكال التي نعـرف من خلالهـا المواقف المسـرحية وغيـرهـا من مـواقف «العرض».

في ما يتعلق بعلم الاجتماع المسـرحي عامـة، ولا سيما علم اجتمـاع الممثـل، أنـظر «دوڤينيـو» (1965, 1963 Duvignaud).

ويجمع الكاتبان (بورنز وبورنز 1973) الدراسات التقليدية في علم اجتماع الدراما والمسرح وعلم اجتماع الأدب. وتعتبر دراسات التفاعل الاجتماعي وجهاً لوجه ذات فائدة كبيرة بالنسبة إلى سيمياء المسرح.

وكمدخل إلى هذا الحقل، أنظر، غوفمان (1967)، لايفر Laver- وهوتشيسون -Hutchesen (1972)، ومجلة **Semiotica** (1978).

الدراما والنص الدرامي

جرت عدة محاولات لوضع نظرية بنيوية أو سيميائية للدراما. وكانت محاولة «شميد» (Schmid 1973) أوفرها حظاً فوضعت الدراما داخل نظرية بنيوية عامة لهذا النوع الأدبي وهي تدين إلى حد كبير لتراث «مدرسة براغ». وقد طبقت النظرية على مسرحيات تشيخوف.

وقدم «سلافنسكا» (Slawinska 1959) تأملاً نيراً في «البنية» في نطاق عناصر درامية (الحدث، الموقف، الشخصية، الزمن، الفضاء، الخ).

وكيّف «جانسن» (Jansen 1968 a) منهجية «هلمسليف» القائمة على تفسير الكلمات بحيث تتلاءم مع الشكل الدرامي. واعتبر «جانسن» (أنظر كذلك، (جانسن 1973, 1978) «الموقف» وحدة أساسية تتحدد بدخول وخروج الشخصيات.

وطبق «مارتشلوپانييني» (Pagnini 1970) «التوابع السردية» عند «بارت» على الخرافة في الدراما ولا سيما على **هملت** بعد أن قدم دراسة عامة لتقطيع النص. ودرس «غوارينو» (Guarino 1978) هذه المسائل والحلول المقترحة لها في حينه. وتوسع «سيرپييري»(1978، 1980) في تطبيق تقطيعه للنص الدرامي، الذي اقترحه (1978b) على أساس الوحدة «الإنشائية التأشيرية»، على متتالية من النصوص.

في رومانيا، انبثقت مدرسة مميزة للتحليل الدرامي المنطقي - الرياضي بإشراف «سولومون ماركوس». وقد استخدمت النماذج المعلوماتية في تحديد الشخصية (أنظر، Marcus 1975، Dinu 1968، 1974) وبنية المشاهد الدينامية (Dinu 1972). كمدخل إلى نموذج «ماركوس» أنظر Brainerd وNeufeldt (1974)، و«رڤتزن، ورڤتزينا» 1973).

ومن بين النظريات الأنجلو - أميركية الحديثة حساب البنية في كتاب (Levitt 1971) وهو حساب دراماتولوجي تقليدياً (الوحدة المقترحة هي «المشهد» Scene) فيما يعرض «هورنبي» (Hornby 1977) «البنيوية» بشكل موجز ويطبق بعض المعايير مثل «الخيار» و«المقطع» و«الإيقاع» على نصوص مختلفة.

وعني كل من «ڤلتروسكي (1941) و«ششنر» (1973) و«غوللي پولياتي» (1976) و«جانسن» (1978) و«سيرپييري» (Serpieri et al., 1978) بالعلاقات بين النص الدرامي ونص العرض.

يفوق عدد الدراسات المخصصة لسيمياء النصوص الدرامية المميزة عدد الدراسات المخصصة لسيمياء العروض. وشكلت الدراما الفرنسية الكلاسيكية حقل الإستقصاء المفضل. فقد تولى «جانسن» (1975) دراسة أساسية للموقف في «أندروماك» و«لورانزاشيو». وعالج «كيتانغ»(Kittang 1975) صلة اللغة الحميمة بالفعل في المسرحية الأخيرة من خلال المفاهيم «البارتية». واستخدم «غيرو» (Guiraud 1969) «فيدر» لـ «راسين» كأساس للمقارنة بين الزمن السردي والزمن الدرامي، وكذلك استخدمها «كايسرغروبر» (Kaisergruber et al. 1974) كأساس لنظرية عامة للتمثيل الدرامي. وتوجد مقاربة للمسرحية نفسها عند «توماس» (Thomas 1973) من خلال «نموذج» «إنشائي» تداولي. ودرس آرون (Aron 1968) تراجيديات «كورناي» و«راسين» من خلال المفاهيم الهلمسليفية. واعتمد «جافري» (Jaffre 1974) على فعل ـ الكلام وعلى مفاهيم تحليل الخطاب في وضعه للبنية الإيديولوجية الخاصة بكوميديات موليير، ودرس «راستيه» (Rastier 1971) غموض هذه الكوميديات من خلال **دون جوان**».

ومن بين النصوص الفرنسية المتأخرة، تناولت «أوبرسفلد» (Ubersfeld 1968) نصوص «دوما **الأب**» كبدائل للدراما الرومنطيقية تقوم على أساس الفضاءات المتنازع عليها (أو العوالم). وقدم هيلبو (Helbo 1974) تفسيراً «جاكوبسونياً» للكودة اللسانية في مسرحية **(Port Royal)** لمونترلان.

واتخذ «جينو» (Genot 1968) من الاستراتيجيات المسرحية

المـاورائية المعتمـدة في نصـوص «بيـرانـدللو» والتي تختبـر صلة الحضور بالمسرح موضوعاً لدراسته. وفي مكان آخر تبـرز الدرامـا «العبثية» باستمرار كمادة للدراسة. فقد حاول «كورڤان» (1973) أن يتمثـل البنية الـدلالية لمسـرحية (La Parodie) لِـ«آدامـوڤ». وميز «نـويغارد» (1978 Nojgaard) المستـويـات الـزمنيـة المختلفـة في مسرحية (Krapp's Last Tape) لـ «بيكيت»، ويوجد تخـطيط لبنية تـوترهـا ـ بالإضـافة إلى تخـطيط بنية تـوتـر (The Dumb Waiter) لِـ (پِنْتـر) ـ في كتاب «كـاين» (1970 Caine). وعـالـج «سيغـري» 1974) التوجيهـات المسـرحية في فعـل من دون كلام (-Act With out Words) لِـ «بيكيت»، كنصّ له كامل الحقوق ودرس وظيفتهـا الشاعرية. وتوجد مقاربة حية لكوميديات «إيونسكو» كتجارب على النموذج الاتصالي في «رڤتزينا» و«رڤتزن» (1975, 1971).

وكانت مسرحيات شكسبير مـوضوعـاً مفضلاً عنـد السيميائيين الإيـطاليين. فقد وضـع «پانيني» (1976) النمـوذج «المرآوي» في حلم ليلة صيف والملك لير. وفي هذه المسرحية الأخيرة، تناولت «غوللي پوليـاتي» (1976) العناصـر الدلاليـة والبلاغيـة، فيما قـدم «فاليزيـو» (1977 Valesio) قراءة جـريئة لهـا من خلال قـراءة وقفة «كورديليا» البـلاغية. ويحتـوي عمل «سيـرپييري» (1978 a) على تفسيـر بـلاغي نفس ـ تحليلي لعــطيـل. ودرس «روتللي» (Rutelli 1978) البنيـة اللسـانيـة المـاورائيـة في روميـو وجــولييت بشكـل موسع. وقدم «دود» (1979 a Dodd) قراءة دراميـة ماورائيـة لمسرحيـة دقة بدقة. وخارج إيـطاليا، وضـع «هوكس» (1977 b) مـلاحظات

ثاقبة حول العوامل شبه اللسانية والعوامل الكينزية في الحوار الشكسبيري.

اللغة في الدراما

كرست دراسات عديدة لمسألة اللغة الخاصة بالدراما ودورها. وكان كل من «ڤلتروسكي» (1941, 1942) و«هونزل» (1943) قد أسس لهذه الدراسة، ومن بعدهما يمكن اعتبار عمل «إنغاردن» (1958 Ingarden) دراسة ظواهرية للتوابع اللسانية المرتبطة بمقام الحوار الوجودي والفعلي والتعبيري.

يحاول «لارتوماس» (1972 Larthomas) أن يعرف الميزة الخاصة بالخطاب الدرامي من خلال «أسلوبية الأنواع الأدبية». وقام «إيلام» بدراسة أولية «للتصدير» (1977) في اللغة الدرامية من خلال بعض الوسائل كاللغة الماورائية والدلالة بالتضمن. وفصل «دود» (1979 b) بين ما هو خارجي (الممثل - الحضور) وما هو داخلي (ممثل - ممثل) من بين توابع اللغة الماورائية على المسرح. ودرس «سيرپييري» (1979) البنية البلاغية للحوار في كونها تتعارض مع النماذج الثقافية الأساسية.

وتأمل «هندكيه» (1970) في الاستراتيجيات اللسانية ولا سيما الخاصة منها بالمؤلف ووقعها على الحضور.

دراسات أفعال الكلام وقواعد المحادثة والخطاب

يعتبر «أوستن» (1962 Austin) عرضاً تقليدياً لنظرية فعل -

الكـلام. ويعتبر كتـاب «سيـرل» (Searle 1969) المـدخـل الأغنى والأقرب إلى التناول، ويتـابع «سيـرل» في (1975a, 1975b) بلورة تفسيـره وتعديله. ويجمـع «سيرل» (1971) عـدداً من الأبحاث في المـوضـوع نفســه. ويحتـوي مؤلف (Cole, Morgan 1975) على مختارات من المقاربات اللسانيـة، ومثله (Sadok 1974) و(Lyons 1977).

ويمكننا أن نجد تطبيقات لنظرية فعل ـ الكلام على الخـطاب الأدبي في مؤلفــات «أوهمن» (Ohmann 1971, 1973) (مــرفقــة بمعـالجة مـوسعة للدرامـا)، وكذلـك في المؤلفات (Levin 1976) و(Searle 1975e) و(Gale 1971). أمـا «برات» (Pratt 1977) فـإنه يحاول إيجاد نظرية كاملة لفعل ـ الكـلام في الأدب. وفي الاتجاه نفسه يعالج «أورمسون» (Urmson 1972) التمثيل الدرامي.

الصيغة الأصلية لقواعد المحادثة موجودة في مؤلف «غرايس» (Grice 1967). وتـوجد محـاولـة لصيـاغـة لسـانيـة في (Gordon وLakoff 1971). ويعرض «لاكوف» (1973) بعض قواعد السلوك. أنظر كذلك (Lyons 1977).

وقد عني عدد من علمـاء الاجتماع الأميـركيين بقواعـد أخذ ـ الـدور وبتنظيم المحـادثة عـامة. في هذا المجال، أنـظر (Yngve 1971) و(Schegloff وSacks 1973)، و(Sacks et al. 1974) و(Jefferson 1972) و(Goffman 1975).

تــوجــد دراســات مـختـلفــة في الـخــطاب في (Sinclair

وCoulthard 1973)، و(Coulthard 1977) و(Labov وFanshel 1977).

ويوجز «فان ديك» (Van Dijk 1977) «التداولية» عـامة كفـرع من المنـطق واللسـانيـة. ويقتـرح كـل من «فـان ديـك» (1977) و«شميدت» (1976) تداولية أدبية. وتجري معالجـة الحقل الـوثيق الصلة بذلك من نصوص قواعد الصرف والنحو في (Van Dijk 1972) و(Petöfi 1974) و(petöfi وRieser 1973)، و(Dressler 1977).

الفعل والعوالم الممكنة ومنطق التخيل

يعتبر «فون رايت» (Von Wright 1968) الدراسة التقليدية في مـنـطق الفـعــل. ويمكـننـا أن نـجــد في (Rescher 1966) و(Danto 1973) و(Van Dijk 1977) معالجات يسهل فهمها. أمـا إمكانيـة تطبيق نظرية الفعل على التخيل فقد ناقشها «ڤان ديك» (1975).

يقدم كتاب (Bradley وSwarts 1979) مـدخلاً مفيـداً وجديـراً بالقراءة إلى نظرية العوالم الممكنة في منطق الجهات والفلسفـة. فيـما يقدم كتـاب (Hughes وCresswell 1968) وجهة نـظر تغلب عليهـا التقنيَّـة. ونجد دراسـات هامـة في علم دلالة العـوالم الممكنة في (Hintikka 1967) و(Kripke 1971، 1972). وتــوجـد شــروحـات جـديـرة بـالإهتـمام، رغم أنها مـا زالت مـوضـع خـلاف في (Disholn 1967) و(Lewis 1973) و(Plantinga 1974) و(Stalnaker 1976). وقد جرت محاولات في السنوات الأخيرة تهدف إلى

توسيع نظرية العوالم الممكنة: أنظر، (Woods 1974) و(Pavel 1975) و(Eco 1978, 1979).. وقد خصصت مجلة **(Versus)** عددين (1977, 1978 a) لدرس مفصّل لنظرية السيمياء في العوالم الممكنة. وتجدر الإشارة هنا بوجهٍ خاص إلى مقاربة الحوار التي قام بها «رانكان» (Runcan 1977).

ويقدم كل من «غال» (1971) و«أورمسون» (1972) و«سيرل» (1975 c) مدخلاً ممتعاً إلى منطق التخيل والدراما.

ثبت بمراجع وضع المصطلحات العربية:

المورد، منير بعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت.

المرجع، عبد الله العلايلي، بيروت 1963.

المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت 1986.

لسان العرب، ابن منظور.

معجم المصطلحات العلمية، معهد الإنماء العربي.

الموسوعة الفلسفية، معهد الإنماء العربي.

علم الدلالة عند العرب، عادل فاخوري، دار الطليعة، بيروت 1985.

مصطلحات البلاغة، عادل فاخوري، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي.

مصطلحات سيمياء العرض المسرحي، رئيف كرم، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، عدد 55، كانون الثاني ـ شباط 1989.

المصطلحات

- أ -

أبيلوج (الخاتمة) **Epilogue**

اتصال **Communication**

اتصال درامي dramatic communication

اتصال مسرحي theatrical communication

نظرية الاتصال communication theory

نمودج اتصال communication model

اتفاق **Convention**

اتفاق تعاملي transactional convention

اتفاق تفاعلي interactional convention

اتفاق درامي dramatic convention

اتفاق دلالي semantic convention

اتفاق مسرحي theatrical convention

أخذ الدور **Turn - taking**

إرجاع **Reference**

إرجاع أكزوفوري (إحالة إلى الخارج) exophoric reference

إرجاع أندوفوري (إحالة إلى الداخل) endophoric reference

إرجاع مساعد **Co-reference**

استقراء **Induction**

إشارة **Signal**

إشاريات **Deixis**

توجيه تأشيري deictic orientation

إشاريات نصية textual deixis

إعلام، معلومة **Information**

إشارة إعلام signal of information

تساوق الاحتمال equiprobability of

تأثير التشويش noise affecting

إعلام درامي dramatic information

نظرية الاعلام information theory

إغفال الحضور **Disattendance audience**

أفق التوقعات **Horizon of expectations** (erwartungs-horizont)

اقتضاء تحادثي **Implicature conversational**

إطار: **Frame:**

إطار معرفي cognitive frame

أخطاء التأطير frame errors

انتهاك الاطار frame-breaking

إطار درامي dramatic frame

إطار مسرحي theatrical frame

Ambiguity — إلتباس

Delivery (on stage) — إلقاء مسرحي

Alienation, effect — الألينة (التغريب)، وقع

Counterfactual — امتناعي

Counterfactual background (to drama) — خلفية امتناعية (للدراما)

Anaphora — أنافوره

Performative — إنشائي

Repetition in performance — إعادة العرض

Aside dramatic — انفراد درامي (أو مجانبة درامية)

Reflexivity: — انعكاسية :

reflecivity of acting — انعكاسية التمثيل

reflexivity of drama — انعكاسية الدراما

Übermarionette — أوبرماريونيت (الدمية السامية)

Ideology — ايديولوجية

Icon — أيقونة

Gesture — إيماءة

Gestus of showing — إيماءة الاستعراض (برشت)

- ب -

Pantomime — بانتو ميمياء (ميمياء الجسم كله)

Peripeteia — بريبتيا (انقلاب درامي)

Paradigmatic relations — علاقات بدائلية

Prologue — برولوج (توطئة)

Rhetorical of theatre and drama — بلاغية المسرح والدراما

Rhetorical figures — صور بلاغية

asteismus — اعتقال

antithesis — تضاد

litotes — تفريط

irony — تهكم

hyperbola — مغالاة

(أنظر كذلك، الصور المنطقية الماورائية، الاستعارة، المجاز بالمحاورة ومجاز الجزء من كل).

Structure — بنية

deep structure — بنية عميقة

dramatic structure — بنية درامية

performance structure — بنية عرض

Structural analysis — بحث بنيوي

Structuralism — بنيوية

Proxemic relations — العلاقات البونية،

Proxemics — البونية (علم البون)

- ت -

Function — تابع (وظيفة)

Framing stage — تأطير مسرحي

Diagram — تخطيط

Performance hierarchy — تراتب هرمي في العرض

Calculus, dramatic حساب درامي
Audience: role of حضور: دور(الـ)
audience cognition معرفة الحضور
audience's signals إشارات الحضور
audience attention انتباه الحضور
audience perception إدراك الحضور
audience pleasure متعة الحضور
Dialogue حوار

- خ -

Fabula خرافة
Discourse خطاب
typology of تصنيف أنماط (الـ)
discourse analysis دراسة الخطاب
dramatic discourse خطاب درامي
«everyday» discourse خطاب يومي
theatrical discourse خطاب مسرحي
Fantastic, the خيالي (ألـ)

- د -

Dadaist theatre دادائي (مسرح)
Signifier دال
Drama دراما
Dramatis persona درامية(شخصية)
Signification دلالة
Connotation دلالة بالتضمن
denotation دلالة حقيقية
Polysemy دلالة متعددة
Diegesis دياجازيس (الوصف السردي)
Set الديكور

Tragedy تراجيديا
Hairstyle تسريحة الشعر
Blocking stage تشكيل جمعي، مسرحي
Foregrounding التصدير
(وصع في الصدارة) (اكتو اليراس)
Transaction (Performer-audience) تعامل، المؤدي - الحضور
Interaction تفاعل
Interpretation تفسير
Overcoding تكويد ثانوي
Undercoding تكويد دوني (دوتكويد)
Transcodification تكويد - عبر
Sub-coding تكويد فرعي
Enonciation تلفظ
Reception تلقي
Coherence تماسك
semantic coherence تماسك دلالي
textual coherence تماسك نصي
Isotopy تناظر المواضع
Direct address توجه مباشر
Floor-apportionment توزيع حق - الكلام

- ث -

Idiolect ثقافة فردية

- ح -

Proscenium arch حاجب البروسكينيوم
Plot حبكة (سيوزت)

- ر -

Symbol رمز
Symbolism رمزية

- ز -

Time: زمن :
historical time زمن تاريخي
chronological time زمن تسلسلي
plot time زمن الحبكة
discourse time زمن الخطاب
dramatic time زمن درامي
theatrical time زمن مسرحي

- س -

The actor's studio ستوديو الممثل
Narrative السرد (بالمقارنة مع الدراما)
Narratology السرد (علم)
Surrealist theatre سريالي (مسرح)
Seme سمة
Semiotization السمياة
Context سياق :
dramatic context سياق درامي
utterance context سياق اللفظ
theatrical context سياق مسرحي
Semiotics السيمياء
Scenery سينوغرافية ، (انظر ديكور)
acoustic سماعية

- ش -

Poetics شاعرية
Index شاهد

Verisimilitude شبه حقيقي
Paralinguistic شبه لسانية
(features) (مقومات)
Character شخصية

- ص -

Class, of objects صنف ، مواضيع
Image صورة
Rhetoric figures صور بلاغية
(انظر بلاغية)

- ط -

Naturalism الطبيعية

- ع -

World: actual عالم : حقيقي
asymetrical world عالم لا تناظري
dramatic world عالم درامي
hypothetically actual world عالم حقيقي افتراضي
possible world عالم ممكن
accessibility of استنالة (الـ)
properties of حصائص (الـ)
sub-world العالم الفرعي
Universe of discourse عالم الخطاب
Absurd, theatre of the العبث ، مسرح
Phatic communion عدوى التواصل
Sign : علامة :
artificial sign علامة مصطنعة
natural sign علامة طبيعية

graphic sign — علامة خطية
linguistic sign — علامة لسانية
visual sign — علامة بصرية
artificialization of — إصطناع ألـ
transformability of — قابلية تحول ألـ
typologies of — أماط ألـ
sign-vehicle — حامل- العلامة (أنظر «دال»)
sign-system — نسق العلامة
Dramatology — **علم الدراما** (دراما تولوجية)

- غ -

Cheating — **غش**
Obscurity — **غموض**

- ف -

Farse — **فَارْس**
Subject — **فاعل**
Space — **فضاء** (مكان)
acoustic space — فضاء سماعي
dramatic space — فضاء درامي
fixed-feature space — فضاء مقوم - ثابت
informal space — فضاء لا شكلي
interstitial space — فضاء فرجي
semifixed-feature space — فضاء مقوم - نصف ثابت
sociofugal space — فضاء طارد للاجتماع
sociopetal space — فضاء جاذب للاجتماع
theatrical space — فضاء مسرحي
virtual space — فضاء فعلي
Action — **فعل**
theory of action — نظرية الفعل
types of action — أنماط الفعل
action discourse — خطاب الفعل
action force — قوة الفعل
Actant — **فعلان**
Actantial (model) — **فعلاني (نموذج)**
Feedback — **فعل مرتد (تغذية مرتدة)**
Speech act — **فعل الكلام**
indirect - speechact — فعل كلام مداور
macro - speech act — فعل كلام كبير
conditions for — شروط لـ

- ق -

Auditorium — **القاعة**
Physical channal — **قناة مادية**
Rules — **قواعد**
Correlation rules — قواعد التعالق
generic rules — قواعد أصلية
pragmatic rules — قواعد تداولية
selection/combination rules — قواعد اختيار/توفيق
stylistic rules — قواعد أسلوبية

- ك -

Dramatist — **الكاتب الدرامي**
Parole — **كلام**
Competence: — **كفاءة:**
cultural competence — كفاءة ثقافية
dramatic competence — كفاءة درامية
theatrical competence — كفاءة مسرحية
linguistic competence — كفاءة لسانية
semiotic competence — كفاءة سيميائية

- ل -

Property, stage **لازم مسرحي**

Play-within-the-play **لعب ـ داخل ـ اللعب**

Language: **اللغة :**

codes of كوداتها

language on stage اللغة في المسرح

Dialect **لهجة**

kinesic dialect لهجة كينزية

- م -

Perlocutionary,act **ما بالقول ، فعل**

perlocutionary effect وقع ما بالقول

Sound effects **مؤثرات صوتية**

Illocutionary: act **ما في القول : فعل**

illocutionary force قوة ما في القول

uptake فهم

illocutionary sequels عواقب ما في القول

illocutionary marker مؤشر ما في القول

Speaker **المتكلم**

Receiver **المتلقي**

Metonymy **المجاز بالمجاورة**

Synedoche **مجاز الجزء من كل**

Conversation **محادثة**

Conversation rules قواعد المحادثة

Catalyst **محفِّز**

Director **المخرج**

Referent **مرجع**

Code **الكودة**

definition of تعريف (الـ)

types of أنماط (الـ)

aesthetic code كودة جمالية

architectural code كودة معمارية

cultural code كودة ثقافية

dramatic code كودة درامية

epistemic code كودة معرفية

ethical code كودة أخلاقية

historical code كودة تاريخية

histrionic code كودة تمثيلية

logical code كودة منطقية

pictorial code كودة تصويرية

psychological code كودة نفسية

systemic code كودة نسقية

theatrical code كودة مسرحية

code-switching تحويل ـ الكودة

(أنظر كذلك اللغة ، الكودات الكينزية والعلاقات البونية)

Comedy **كوميديا**

Restoration عصر الاصلاح الانكليزي

Commedia de - ll'arte **كوميديا دل آرتي**

Comedie Franç - aise **كوميدي فرنسيز**

Kinesics **الكينزياء (علم حركة الجسد)**

Kinesic: codes **الكينزية ، الكودات**

kinesic units الوحدات الكينزية

kinesic markers المؤشرات الكينزية

مدلول — **Signified**

مُرْسِل — **Transmitter**

مُرسَل إليه — **Addressee**

مسرح البيئة — **Environmental theatre**

المسرح الدائري — **Theatre-in-the-round**

المسرح الشعبي — **Folk theatre**

المسرح الملحمي — **Epic theatre**

مسرحة — **Theatricality**

مصدر المعلومات — **Source of information**

معمارية (عوامل) — **Architectural (factors)**

(راجع كذلك الكودات المعمارية)

ممثل : — **Actor**

- دور (ألـ) — role of
- جسد (ألـ) — body of
- صوت (ألـ) — voice of
- كودات (ألـ) — codes of

(راجع الكودات التمثيلية)

مواصفات — **State descriptions**

موضع (مادة) — **Topic**

موضوع : المسرح — **Object: stage**

- موضوع جمالي — aesthetic object
- موضوع الخطاب — object of discourse

الموضوع ـ اللغة — **Object language**

الموقف (مقام)،(درامي) — **Situation, (dramatic)**

- موقف التلفظ — situation-of-utterance

ـ ن ـ

نزع الالتباس — **Disambiguation**

نزع المألوفية (تغريب) — **Defamiliarization**

نسق نمذجة ثانوي — **secondary modeling system**

النص — **Text**

- نص درامي — dramatic text
- تقطيع النص — segmentation of text

نصية — **Textuality**

نص ـ مساعد — **Co-text**

الناقد، دور (ألـ) — **Critic, role of**

نظمية، علاقات — **Syntagmatic, relations**

نمط مقولب — **Stereotype**

نموذج درامي — **Dramatic model**

ـ هـ ـ

هنا والآن — **Here and now, the**

هوية عبر ـ العالم — **Identity, trans-world**

ـ و ـ

واقعية — **Realism**

وجود درامي — **Dramatic ontology**

ببليوغرافيا
BIBLIOGRAPHY

ABEL, LIONEL (1963) *Metatheatre; A New View of Dramatic Form.* New York: Hill and Wang.

ABERCROMBIE, D. (1968) 'Paralanguage', *British Journal of Disorders of Communication,* 3, 55-9.

ALTER, JEAN (1975) 'Vers le mathématexte au théâtre; en codant Godot', In Helbo (1975d), 42-61.

ALTERNBERD, LYNN, and **LEWIS, LESLIE L.** (1966) *A Handbook for the Study of Drama.* New York: Macmillan.

ANTINUCCI, FRANCESCO (1974) 'Sutla deissi'. *Lingua e stile,* LX, 2, 223-47.

ARGELANDER, RONALD (1973) 'Scott Burton's Behaviour Tableaux' *The Drama Review,* 17, 107-13.

ARGYLE, MICHAEL (1974) *Bodily Communication.* London: Methuen.

ARON, THOMAS (1968) 'Bérénice et Ariane: à la recherche de critères de littérarité'. *Linguistique et littérature* (special number. *La Nouvelle Critique),* 122-7.

ARTAUD, ANTONIN (1938) (trans.) *The Theatre and Its Double.* New York: Grove Press, 1958.

AUSTIN, JOHN L. (1962) *How to Do Things with Words.* London: OUP.

BARKER, DONALD (1976) 'A Structural Theory of Theatre' *Yale/Theatre,* 8,1,55-61.

BARTHES, ROLAND (1964a) (trans.) *Elements of Semiology.* London: Cape, 1967.

BARTHES, ROLAND (1964b) (trans.) 'Literature and Significa-

tion'. In *Critical Essays.* Evanston: Northwestern U.P. 1972, 261-7.

BARTHES, ROLAND (1966) (trans.) 'Introduction to the Structural Analysis of Narration'. In *Image, Music, Text.* London: Fontana, 1977, 79-124.

BATESON, GREGORY (1972) 'A Theory of Play and Fantasy' In *Steps to an Ecology of Mind.* London: Intertext, 177-93.

BENJAMIN, WALTER (1963) (trans.) *Understanding Brecht.* New York: N.L.B., 1973.

BENNETT, TONY (1979) *Formalism and Marxism.* London: Methuen.

BENVENISTE, ÉMILE (1966) (trans.) *Problems of General Linguistics.* Miami: University of Miami Press,, 1970.

BENTLEY, ERIC (ed.) (1968) *The Theory of the Modern Stage.* Harmondsworth: Penguin.

BERNARD, MICHEL (1976) *L'Expressivité du corps.* Paris: Delarge.

BETTETINI, GIANFRANCO, and **DE MARINIS, MARCO** (1977) *Teatro e comunicazione.* Florence: Guraldi.

Biblioteca teatrale (1978) 20: *Dramma/spettacolo: Studi sulla semiologia del teatro.*

BIRDWHISTELL, RAY L. (1971) *Kinesics and Context: Essays on Body-Motion Communication.* Harmondsworth: Penguin.

BOGATYREV, PETR (1938a) (trans.) 'Les Signes du théâtre'. *Poétique.* 8 (1971), 517-30.

BOGATYREV,PETR (1938b) (trans.) 'Semiotics in the Folk Theatre'. In Matejka and Titunik (1976), 33-49.

BOGATYREV,PETR (1940) (trans.) 'Forms and Functions of Folk Theatre'. In Matejka and Titunik (1976), 51-6.

BOGATYREV,PETR, (1973) (trans.) 'Semiotica del teatro popolare'. In Jurij Lotman and Boris Uspenskij (eds), *Ricerche semiotiche.* Turin: Einaudi.

BONOMI, ANDREA (1979) *Universi di discorso.* Milan: Feltrinelli.

BOUISSAC, PAUL (1968) 'Volumes sonores et volumes gestuels dans un numéro d'acrobatie'. In *Langages* (1968), 128-31.

BOUISSAC. PAUL (1973) *La Mesure des gestes: Prolégomènes à*

la sémiotique gestuelle. The Hague: Mouton.
BOUISSAC, PAUL (1976a) *Circus and Culture: A Semiotic Approach.* Bloomington: Indiana U.P.
BOUISSAC, PAUL (1976b) 'Circus Performances as Texts: A Matter of Poetic Competence'. *Poetics.* 5, 101-18.
BRADLEY, RAYMOND, and **SWARTZ, NORMAN** (1979) *Possible Worlds: An Introduction to Logic and its Philosophy.* Oxford: Blackwell.
BRAINERD, B., and **NEUFELDT, V.** (1974) 'On Marcus Methods for the Analysis of the Strategy of a Play'. *Poetics,* 10, 31-74.
BRECHT, BERTOLT (1964) *Brecht on Theatre.* Ed. John Willett. London: Eyre Methuen.
BROOK, PETER (1968) *The Empty Space.* Harmondsworth: Penguin.
BRUŠÁK, KAREL (1938) (trans.) 'Signs in the Chinese Theater'. In Matejka and Titunik (1976), 59-73.
BURKE, KENNETH (1945) *A Grammar of Motives.* Berkeley: University of California Press.
BURNS, ELIZABETH (1972) *Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and in Social Life.* London: Longman.
BURNS, ELIZABETH, and **BURNS, TOM** (eds) (1973) *Sociology of Literature and Drama.* Harmondsworth: Penguin.
CAINE, CINDY S.A.M. (1970) 'Structure in the One-Act Play', *Modern Drama,* 12, 390-8.
CALDERWOOD, JAMES L. (1969) *Shakespearean Metadrama.* Minneapolis: University of Minnesota Press.
CAMERON, KENNETH M., and **HOFFMAN, THEODORE J.C.** (1974) *A Guide to Theatre Study.* 2nd ed. New York: Macmillan.
CAMPEANU, PAVEL (1975) 'Un Rôle secondaire: le spectateur' In Helbo (1975d), 96-111.
CARNAP, RUDOLF (1947) *Meaning and Necessity.* Chicago: Chicago U.P.
CHERRY, COLIN (1961) *On Human Communication.* New York: Wiley.
CHISHOLM, RODERICK M. (1967) 'Identity through Possible Worlds: Some Questions'. *Noûs,* 1, 1, 1-8.

COLE, PETER, and **MORGAN, JERRY L.** (eds.) (1975) *Syntax and Semantics. 3: Speech Acts.* New York: Academic Press.

CORTI, MARIA (1976) (trans.) *An Introduction to Literary Semiotics.* Bloomington; Indiana U.P., 1978.

CORVIN, MICHEL (1971) 'A propos des spectacles de R. Wilson: Essai de lecture sémiologique'. *Cahiers Renaud-Barrault,* 77, 90-111.

CORVIN, MICHEL (1973) 'Approche sémiologique d'un texte dramatique: *La parodie* de A. Adomov'. *Littérature,* 9, 86-100.

COULTHARD, MALCOLM (1977) *An Introduction to Discourse Analysis.* London: Longman.

CULLER, JONATHAN (1975) *Structuralist Poetics.* London: Routledge.

DANTO, ARTHUR C. (1973) *Analytical Philosophy of Action.* Cambridge: CUP.

DAVIDSON, DONALD, and **HARMAN, GILBERT** (eds) (1972) *Semantics of Natural Language.* Dordrecht: Reidel.

DAVITZ, J.L. (1964) *The Communication of Emotional Meaning.* New York: New York U.P.

DAVY, KATE (1976) 'Introduction'. In Foreman (1976), ixxvi.

DEÁK, FRANTIŠEK (1976) 'Structuralism in Theatre: The Prague School Contribution' *The Drama Review,* 20, 83-94. *Degrés* (1978) 13: *Théâtre et sémiologie.*

DEMAN, PAUL (1973) 'Semiology and Rhetoric'. *Diacritics,* Fall, 27-33.

DE MARINIS, MARCO (1975) 'Problemi e aspetti di un approccio semiotics al teatro'. *Lingua e stile,* X, 2, 343-57.

DE MARINIS, MARCO (1978) 'Lo spettacolo come testo (1)'. In *Versus* (1978a), 66-104.

DE MARINIS, MARCO (1979) 'Lo spettacolo come testo (11)'. In *Versus* (1979), 3-31.

DINU, MIHAI (1968) 'Structures linguistiques probabilistes issues de l'étude du théâtre'. *Cahiers de linguistique théorique et appliquée,,* 5, 29-46.

DINU, MIHAI (1972) 'L'Interdépendence syntagmatique des scènes dans une pièce de théâtre'. *Cahiers de linguistique théorique et appliquée,* 9, 55-69.

DINU, MIHAI (1974) 'La Stratégie des personnages dramatiques à la lumière du calcul propositionnel bivalent'. *Poetics*, X, 147-59.

DOAT, J. (1941) *L'Expression corporelle du comédien*. Paris: Librairie théâtrale.

DODD, WILLIAM (1979a) *Misura per misura: La trasparenza della commedia*. Milan: Il Formichiere.

DODD, WILLIAM (1979b) 'Metalanguage and character in Drama'. *Lingua e stile*, XIV, 1, 135-50.

DRESSLER, WOLFGANG U. (ed.) (1977) *Trends in Textlinguistics*. Berlin: de Gruyter.

DUCROT, OSWALD, and **TODOROV, TZVETAN** (1972) *Dictionnaire encyclopédique*. Paris: Seuil.

DURAND, RÉGIS (1975) 'Problèmes de l'analyse structurale et sémiotique de la forme théâtrale'. In Helbo (1975d), 112-21.

DUVIGNAUD, JEAN (1963) *Sociologie du théâtre: Essai sur les ombres collectives*. Paris: P.U.F.

DUVIGNAUD, JEAN (1965) *L'Acteur: Esquisse d'une sociologie du comédien*. Paris: P.U.F.

ECO, UMBERTO (1976) *A theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana U.P. (London: Macmillan, 1977).

ECO, UMBERTO (1977) 'Semiotics of Theatrical Performance'. *The Drama Review*, 21, 107-17.

ECO, UMBERTO (1978) 'Possible Worlds and Text Pragmatics: Un drame bien parisien'. In *Versus* (1978a), 5-72.

ECO, UMBERTO (1979) *Lector in Fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milan: Bompiani.

EFRON, DAVID (1941) *Gesture, Race and Culture*. The Hague: Mouton, 1972.

ELAM, KEIR (1977) 'Language in the Theater'. In *Sub-stance* (1977) 139-62.

ELAM, KEIR (1978) 'Appunti sulla deissi, l'anafora e le trasformazioni nel testo e sulla scena'. In Serpieri *et al.* (1978), 97-128.

Empirical Research in Theater. The Center for Communication Research, Bowling Green State Univeristy.

ERTEL, EVELYNE (1977) 'Éléments pour une sémiologie du

théâtre'. *Travail théâtral,* 28/29, 121-50.

FABBRI, PAOLO (1968) 'Considérations sur la proxémique'. In *Langages* (1968), 65-75.

FOREMAN, RICHARD (1976) *Plays and Manifestos.* Ed. Kate Davy. New York: New York U.P.

FRYE, NORTHROP (1957) *Anatomy of Criticism.* Princeton: Princeton U.P.

GALE, R.M. (1971) 'The Fictive Use of Language'. *Philosophy,* 46, 324-40.

GARVIN, PAUL L. (ed.) (1964) *A Prague School Reader on Esthetics. Literary Structure and Style.* Washington: Georgetown U.P.

GENOT, GÉRARD (1968) 'Caractères du lieu théâtral chez Pirandello'. *Revue des études italiennes,* XIV, 8-25.

GIGLIOLI, PIER PAOLO (ed.) (1972) *Language and Social Context.* Harmondsworth: Penguin.

GOFFMAN, ERVING (1959) *The Presentation of Self in Everyday Life.* New York: Doubleday.

GOFFMAN, ERVING (1961) *Encounters.* Harmondsworth: Penguin, 1972.

GOFFMAN, ERVING (1967) *Interaction Ritual.* New York: Doubleday.

GOFFMAN, ERVING (1974) *Frame Analysis.* Harmondsworth: Penguin.

GOFFMAN, ERVING (1975) *Replies and Responses.* Urbino: Centro di Semiotica e di Linguistica, Working Papers 46-47.

GOODLAD, J. S. R. (1971) *A Sociology of Popular Drama.* London: Heinemann.

GORDON, DAVID, and **LAKOFF, GEORGE** (1971) 'Conversational Postulates'. In Cole And Morgan (1975), 83-106.

GREGORY, MICHAEL and **CARROL, SUSANNE** (1978) *Language and Situation: Language Varieties and their Social Contexts.* London: Routledge.

GREIMAS, A.J. (1966) *Sémantique structurale,* Paris: Larousse.

GREIMAS, A.J. (1968) 'Conditions d'une sémiotique du monde naturel'. In *Langages* (1968). (Also in Greimas (1970), 49-91).

GREIMAS, A.J. (1970) *Du sens.* Paris: Seuil.

GREIMAS, A.J. and **COURTÈS. J.** (1978) *Sémiotique: Dictionnaire raisonné et comparé.* Paris: Hachette.

GRICE, H.P. (1967) 'Logic and Conversation'. In Cole and Morgan (1975), 41-58.

GRICE, H.P. (1968) 'Utterer's Meaning, Sentence-Meaning and Word-Meaning'. In Searle (1971), 54-70.

GROUPE μ. (1970) *Rhétorique générale.* Paris: Larousse.

GUARINO, RAIMONDO (1978) 'Per una definizione del dramma: proposte e problemi dalla narratologia alla tipologia testuale'. In *Biblioteca teatrale* (1978),. 75-113.

GUIRAUD, PIERRE (1969) 'Temps narratif et temps dramatique: le récit dramatique'. In *Essais de stylistique.* Paris; Klincksieck, 151-73.

GUIRAUD,PIERRE (1971) (trans.) *Semiology.* London: Routledge, 1975.

GULLI PUGLIATTI, PAOLA (1976) *I segni latenti: Scrittura come virtualita in King Lear.* Messina and Florence: D'Anna.

HALL, EDWARD T. (1959) *The Silent Language.* New York: Doubleday.

HALL, EDWARD T. (1966) *The Hidden Dimension.* New York: Doubleday.

HAMON, PHILIPPE (1972) 'Pour un statut sémiologique du personnage'. In *Poétique du récit.* Paris: Seuil, 1977. 115-80.

HANDKE, PETER (1970) 'Nauseated by Language (Interview with Arthur Joseph)' *The Drama Review,* 15, 56-61.

HAVRÁNEK, BOHUSLAV (1942) (trans.) 'The Functional Differentiation of the Standard Language'. In Garvin (1964), 3-16.

HAWKES, TERENCE (1977a) *Structuralism and Semiotics.* London: Methuen.

HAWKES, TERENCE (1977b) 'That Shakespeherian Rag'. *Essays and Studies,* 22-38.

HEATH, STEPHEN, MACCABE, COLIN, and **PRENDERGAST, CHRISTOPHER** (eds) (1971) *Signs of the Times: Introductory Readings in Textuals Semiotics.* Cambridge: Granta.

HELBO, ANDRÉ (1974) 'Prolégomènes à la sémiologie théâtrale: une lecture de *Port Royal*'. *Semiotica,* 11, 359-73.

HELBO, ANDRÉ (1975a) 'Le code théâtral'. In Helbo (1975d), 12-27.

HELBO, ANDRÉ (1975b) 'La représentation dans le récit', In Helbo (1975d), 28-32.

HELBO, ANDRÉ (1975c) 'Pour un proprium de la représentation théâtrale', In Helbo (1975d), 62-72.

HELBO, ANDRÉ (ed.) (1975d) *Sémiologie de la représentation.* Brussels: Complexe.

HIND, R.A. (ed.) (1972) *Non-Verbal Communication.* Cambridge: CUP.

HINTIKKA, JAAKKO (1967) 'Individuals, Possible Worlds and Epistemic Logic'. *Noûs,* I, I, 33-62.

HJELMSLEV, LOUIS (1943) (trans.) *Prologomena to a Theory of Language.* Madison: University of Wisconsin Press.

HONZL, JINDŘICH (1940) (trans.) 'Dynamics of the Sign in the Theater'. In Matejka and Titunik (1976), 74-93.

HONZL, JINDŘICH (1943) (trans.) 'The Hierarchy of Dramatic Devices'. In Matejka and Titunik (1976), 118-27.

HORNBY, RICHARD (1977) *Script into Performance: A Structuralist View of Play Production.* Austin: University of Texas Press.

HUGHES, G.E., and CRESSWELL, M.J. (1968) *An Introduction to Modal Logic.* London: Methuen.

IKEGAMI, YOSHIHIKO (1971) 'A Stratificational Analysis of The Hand Gestures in Indian Classical Dancing', *Semiotica,* IV, 365-91.

INGARDEN, ROMAN (1958) (trans.) 'The Functions of Language in the Theatre'. Appendix, *The Literary Work of Art.* Evanston; Northwestern U.P., 377-96.

JAFFRE, JEAN (1974) 'Théâtre et idéologie, note sur la dramaturgie de Molière', *Littérature,* 13, 58-74.

JAKOBSON, ROMAN (1960) 'Linguistics and Poetics'. In Thomas A. Sebeok (ed.), *Style in Language.* Cambridge, Mass.. MIT Press, 355-77.

JAKOBSON,ROMAN (1971a) *Selected Writings.* II: *Word and Language.* The Hague: Mouton.

JAKOBSON, ROMAN (1971b) *Coup de l'œil sur le développement de la sémiotique.* Bloomington: Research Center for Lan-

guage and Semiotic Studies, Indiana University.

JAKOBSON, ROMAN, and **HALLE, MORRIS** (1956) *Fundamentals of Language*. The Hague: Mouton.

JANSEN, STEEN (1967) 'Sur les personnages dans *Andromaque*'. *Orbis Litterarum,* 22, 77-87.

JANSEN, STEEN (1968a) 'Esquisse d'une théorie de la forme dramatique'. *Langages*. 12, 71-93.

JANSEN, STEEN (1968b) 'L'Unité d'action dans *Andromaque* et dans *Lorenzaccio*'. *Revue Romane*. III, 1, 16-29.

JANSEN, STEEN (1973) 'Qu'est-ce qu'une situation dramatique?' *Orbis Litterarum,* XXVII, 4, 235-92.

JANSEN, STEEN (1977) *Appunti per l'analisi dello spettacolo.* Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, Working Paper 68.

JANSEN, STEEN (1978)'Problemi dell'analisi di testi dramatici'. In *Biblioteca teatrale* (1968), 14-43.

JAUSS, HANS ROBERT (1970) *Literaturgeschichte als Provokation.* Frankfurt: Suhrkamp.

JEFFERSON, GAIL (1972) 'Side Sequences'. In David N. Sudnow (ed.), *Studies in Social Interaction.* New York: Free Press, 294-338.

JEFFREY, RICHARD C. (1965) *The Logic of Decision* New York. McGraw.

JOSEPH, B.L. (1951) *Elizabethan Acting*. London: OUP.

KAISERGRUBER, D., KRAISERGRUBER, D., and **LEMPERT, J. (1972)** *Phèdre de Racine: pour une sémiotique de la représentation classique,* Paris: Larousse.

KATZ, JERROLD J. (1972) *Semantic Theory* New York· Harper and Row.

KEMPSON, RUTH M. (1977) *Semantic Theory*. Cambridge: CUP.

KERNODLE, GEORGE R. (1944) *From Art to Theatre: Form and Convention in the Renaissance.* Chicago: University of Chicago Press.

KEY, M.R. (1975) *Paralanguage and Kinesics*. Metuchen, NJ: Scarecrow.

KIRBY, MICHAEL (1973) 'Ontological-Hysterical Theatre' *The Drama Review*, 17, 5-32.

KIRBY, MICHAEL (1976) 'Structural Analysis / Structural Theory'. *The Drama Review*, 20, 51-68.

KITTANG, A. (1975) 'Action et langage dans Lorenzaccio', *Revue Romane*, X,I, 33-49.

KOCH. WALTER (1969) 'Le Texte normal, le théâtre et le film'. *Linguistics*, 48, 40-67.

KOTT, JAN (1969) 'The Icon and the Absurd'. *The Drama Review*, 14, 17-24.

KOWZAN, TADEUSZ (1968) (trans.) 'The Sign in the Theatre' *Diogenes*, 61, 52-80.

KOWZAN, TADEUSZ (1975) *Littérature et spectacle*. The Hague: Mouton.

KOWZAN, TADEUSZ (ed.) (1976) *Analyse sémiologique du spectacle théâtral*. Lyon: Centre d'Études et de Recherches Théâtrales, Université de Lyon II.

KRIPKE, SAUL (1971) 'Semantical Considerations in Modal Logic'. In Leonard Linsky (ed.), *Reference and Modality*. London: OUP, 53-72.

KRIPKE, SAUL (1972) 'Naming and Necessity'. In Davidson and Harman (1972), 253-355.

KRISTEVA, JULIA (1968a) *Sémiotikè: Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.

KRISTEVA, JULIA (1968b) 'Le geste, pratique ou communication?' In *Langages* (1968), 64-84. Reprinted in Kristeva (1968a).

KRISTEVA, JULIA (1970) *Le Texte du roman: approche sémiologique d'une structure discursive transformationelle*. The Hague: Mouton.

KRISTEVA, JULIA (1977) 'Modern Theater Does Not Take (A) Place'. In *Sub-stance* (1977), 131-4.

LA BARRE, WESTON (1964) 'Paralinguistics, Kinesics and Cultural Anthropology'. In Sebeok *et. al.* (1964), 191-220.

LABOV, WILLIAM, and **FANSHEL, DAVID** (1977) *Therapeutic Discourse: Psychotherapy as Conversation*. New York: Academic Press.

LAKOFF, ROBIN (1973) 'The Logic of Politeness: or, Minding Your P's and Q's'. *Papers from the Ninth Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society*, 292-305.

Langages (1968) 10: *Pratiques et langages gestuels*.
Langages (1969) 13: *L'Analyse du discours*.
LANGER, SUSANNE K. (1953) *Feeling and Form*. New York: Scribner's.
LARTHOMAS, PIERRE (1972) *Le Langage dramatique*. Paris: Colin.
LAVER, J., and **HUTCHESON, S.** (eds.) (1972) *Face to Face Communication*. Harmondsworth: Penguin.
LEECH, GEOFFREY (1974) *Semantics*. Harmondsworth: Penguin.
LEVIN, SAMUEL R. (1976) 'Concerning What Kind of Speech Act a Poem is'. In Van Dijk (1976b), 141-60.
LEVITT, P.M. (1971) *A Structural Approach to the Analysis of Drama*. The Hague: Mouton.
LEWIS, DAVID K. (1973) *Counterfactuals*. Oxford: Blackwell.
LODGE, DAVID (1977) *The Modes of Modern Writing*. London: Edward Arnold.
LOTMAN, YURI M. (1972) (trans.) *La structura del testo poetico*. Milan: Mursia. English trans. *Analysis of the Poetic Text*. Ann Arbor: Michigan U.P., 1976).
LOTMAN, YURI M. (1973) (trans.) 'La scena et la pittura come dispositivi codificatori del comportamento culturale nella Russia del primo Ottocento'. In Lotman and Uspensky (1973), 277-91.
LOTMAN, YURI M., and **USPENSKY, BORIS A.** (1973) *Tipologia della cultura*. Milan: Bompiani.
LYONS, JOHN (1977) *Semantics*. Cambridge: CUP.
MCLUHAN, H. MARSHALL, and **CARPENTER, EDMUND** (eds.) (1960) *Explorations in Communication*. Boston: Beacon Press.
MAGLI, PATRIZIA (1979) 'The System of the Passions in Eighteenth Century Dramatic Mime', In *Versus* (1979), 32-47.
MAHL, GEORGE, and **SCHULZE GENE** (1964) 'Psychological Research in the Extralinguistic Area'. In Sebeok *et al.* (1964), 51-124
MALINOWSKI, BRONISLAW (1930) 'The Problem of Meaning in Primitive Languages'. Supplement to C.K. Ogden and I.A. Richards, *The Meaning of Meaning*. 2nd ed London:

Routledge, 296-336.

MARCUS, SOLOMON (1975) 'Stratégie des personnages dramatiques'. In Helbo (1975d), 73-95.

MAROTTI, FERRUCCIO (1974) 'Per un'analisi dei teatri orientali: la codificabilità del «gestuale». In *Letteratura e critica: studi in onore di Natalino Sapegno*. Rome: Bul-zoni.

MATEJKA, LADISLAW, and **TITUNIK, IRWIN R.** (eds.) (1976) *Semiotics of Art: Prague School Contributions*. Cambridge, Mass: MIT Press.

METZ, CHRISTIAN (1971) (trans.) *Language and Cinema*. The Hague: Mouton, 1974.

MILLER, JONATHAN (1972) 'Plays and Players'. In Hinde (1972), 359-72.

MINONNE, AURELIO (1979) 'Il codice cinesico nel 'Prontuario delle pose sceniche di Alamanno Morelli'. In *Versus* (1979), 48-79.

MOLES, ABRAHAM (1958) (trans.) *Information Theory and Esthetic Perception*. Urbana: University of Illinois Press. 1966.

MOUNIN, GEORGES (1969) Introduction à la sémiologie. Paris: Les Editions de Minuit.

MUKAŘOVSKÝ, JAN (1931) (trans.) 'Tentativo di analisi del fenomeno dell' attore'. In Mukařovský (1966), 342-9.

MUKAŘOVSKÝ, JAN (1932) (trans.) 'Standard Language and Poetic Language'. In Garvin (1964), 17-30.

MUKAŘOVSKÝ, JAN (1934) (trans.) 'L'arte come fatto semiologico'. In Mukařovský (1966), 141-8. (English trans. in Matejka and Titunik (1976).

MUKAŘOVSKÝ, JAN (1966) (trans.) *Ill significato dell' estetica*. Turin: Einaudi. 1973.

NOJGAARD, MORTEN (1978) 'Tempo drammatico e tempo narrativo: saggio sui livelli temporali ne *La Dernière Bande* di Beckett'. In *Biblioteca teatrale* (1978), 64-74.

ODMARK, JOHN (1980) *The Aesthetics of Reception*. London: Methuen.

OHMANN, RICHARD (1971) 'Speech, Action and Style'. In Seymour Chatman (ed.), *Literary Style*. London: OUP, 241-54.

OHMANN, RICHARD (1973) 'Literature as Act'. In Seymour Chatman (ed.), *Approaches to Poetics*. New York: Columbia U.P., 81-107.

OSMOND, HUMPHRY (1957) 'Function as the Basis of Psychiatric Ward Design'. *Mental Hospitals* (Architectural Supplement), 23-9.

PAGNINI, MARCELLO (1970) 'Per una semiologia del teatro classico'. *Strumenti critici*, 12, 122-40.

PAGNINI, MARCELLO (1976) *Shakespeare e il paradigma della specularità*. Pisa: Pacini.

PAGNINI, MARCELLO (1978) 'Riflessioni sulla enunciazione letteraria e in particolare sulla communicazione a teatro'. In Serpieri *et al.* (1978). 171-81.

PAVEL, THOMAS G. (1975) 'Possible Worlds in Literary Semantics'. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 34, 2, 165-176.

PAVIS, PATRICE (1976) *Problèmes de sémiologie théâtrale*. Quebec: Les Presses de l'Université du Québec.

PAVIS, PATRICE (1978) 'Remarques sur le discours théâtral' In *Degrés* (1978).

PAVIS, PATRICE (1980a) 'Problems of a Semiotics of Gesture', *in Poetics Today* (1980).

PAVIS, PATRICE (1980b) 'Vers une esthétique de la reception théâtrale'. In V. Bourgy and R. Durand (eds.) *La Relation Théâtrale*. Lille: Presses de L'Université de Lille.

PAVIS, PATRICE (to appear) *Dizionario del teatro*. Milan: Il Formichiere.

PEIRCE, CHARLES S. (1931-58) *Collected Papers*. Cambridge, Mass.: Harvard U.P.

PETÖFI, JANOS S. (1975) *Vers une théorie partielle du texte*. Hamburg: Buske.

PETÖFI, JANOS S. and **RIESER, HANNES** (eds) (1973) *Studies in Text Grammars*. Dordrecht: Reidel.

PILBROW, RICHARD (1970) *Stage Lighting*. London: Studio Vista.

PLANTINGA, ALVIN (1974) *The Nature of Necessity*. London: OUP.

POLIERI, JACQUES (1971) *Scénographie, sémiographie*. Paris: Denoel-Gonthier.

Poetics Today (1980) Issue dedicated to theatre, drama and performance.

PRATT, MARY LOUISE (1977) *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse.* Bloomington: Indiana U.P.

PRIETO, LUIS (1966) *Messages et signaux.* Paris: P.U.F.

RASTIER, FRANÇOIS (1971) 'Les Niveaux d'ambiguité des structures narratives'. *Semiotica,* III, 4, 289-342.

RESCHER, NICHOLAS (ed.) (1966) *The Logic of Decision and Action.* Pittsburgh: Pittsburgh U.P.

RESCHER, NICHOLAS (1975) *A Theory of Possibility.* Pittsburgh: Pittsburgh U.P.

REVZINA, O. G., and **REVZIN, I. I.** (1971) 'Expérimentation sémiotique chez E. Ionesco *(La Cantatrice chauve et La Leçon). Semiotica,* IV, 3, 240-62.

REVZINA, O.G., and **REVZIN, I.I.** (1973) 'On Marcus' Descriptive Model of Theatre'. *Cahiers de linguistique théorique et appliquée,* X, I, 27-31.

REVZINA, O.G., and **REVZIN I.I.** (1975) 'A Semiotic Experiment on Stage: The Violation of the Postulate of Normal Communication as a Dramatic Device'. *Semiotica,* XIV, 3, 245-68.

RUFFINI, FRANCO (1974a) 'Semiotica del teatro: ricognizione degli studi'. *Biblioteca teatrale,* 9, 34-81.

RUFFINI, FRANCO (1974b) 'Semiotica del teatro: la stabilizzazione del senso. Un approccio informazionale'. *Biblioteca teatrale,* 10/11, 205-39.

RUFFINI, FRANCO (1978) *Semiotica del testo: l'esempio teatro.* Rome: Bulzoni.

RUNCAN, ANCA (1977) 'Propositions pour un approche logique du dialogue'. In *Versus* (1977), 13-26.

RUTELLI, ROMANA (1978) 'Due frammenti di *Romeo and Juliet* la manifestazione metalinguistica e paralinguistica della deissi' In Serpieri *et al.* (1978), 92-6.

RUTELLI, ROMANA (1979) *Romeo e Giulietta· L'effabile.* Milan. Il Formichiere.

SACKS, HARVEY, SCHEGLOFF, EMANUELA., and **JEFFERSON, GAIL** (1974) 'A Simplest Systematics for the Orga-

nization of Turn-Taking in Conversation'. *Language*, 50, 696-735.

SACKSTEDER, WILLIAM (1975) 'Elements of the Dramatic Model'. *Diogenes*, 52, 26-54.

SADOCK, JERROLD M. (1974) *Toward a Linguistic Theory of Speech Acts*. New York: Academic Press.

SAUSSURE, FERDINAND DE (1915) (trans.) *Course in General Linguistics*. London: Fontana. 1974.

SCHAEFFER, PIERRE (1975) 'Représentation et communication'. In Helbo (1975d), 167-93.

SCHECHNER, RICHARD (1969) *Public Domain*. New York: Bobbs-Merrill.

SCHECHNER, RICHARD (1973) 'Drama, Script, Theatre and Performance', *The Drama Review*, 17, 5-36.

SCHECHNER, RICHARD, and **MINTZ, CYNTHIA** (1973) 'Kinesics and Performance'. *The Drama Review*, 17, 102-8.

SCHEFER, JEAN-LOUIS (1969) *Scénographie d'un tableau*. Paris: Seuil.

SCHEFLEN, ALBERT E. (1973) *Body Language and the Social Order: Communication as Behavioural Control*. Englewood Cliffs. NJ: Prentice-Hall.

SCHEGLOFF, EMANUELA, and **SACKS, HARVEY** (1973) 'Opening up Closing'. *Semiotica*, VIII, 4, 289-327.

SCHMID, HERTA (1973) *Strukturalistiche Dramentheorie*. Kronberg: Scriptor.

SCHMIDT. SIEGFRIED J. (1976) 'Towards a Pragmatic Interpretation of «Fictionality»'. In Van Dijk (1976b), 161-78.

SCOTTO DI CARLO, NICOLE (1973) 'Analyse semiologique des gestes et mimiques des chanteurs d'Opéra'. *Semiotica*, IX, 4, 289-317.

SEARLE, JOHN R. (1969) *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: CUP.

SEARLE, JOHN R. (ed.) (1971) *The Philosophy of Language*. London: OUP.

SEARLE, JOHN R. (1975a) 'Indirect Speech Acts'. In Cole and Morgan (1975). 59-82.

SEARLE, JOHN R. (1975b) 'A Taxonomy of Illocutionary Acts'. In K. Gunderson (ed.), *Language Mind and Knowledge*

Minneapolis: University of Minnesota Press, 344-69.
SEARLE, JOHN R. (1975c) 'The Logic of Fictional Discourse' In *New Literary History*, 6, 319-32.
SEBEOK, THOMAS A. (to appear) *Semiotics*. Harmondsworth: Penguin.
SEBEOK, THOMAS A., HAYES, ALFRED S., and **BATESON, MARY C.** (eds) (1964) *Approaches to Semiotics*. The Hague: Mouton.
SEGERS, RIEN T. (1978) *THE Evaluation of Literary Texts*. Lisse· The Peter de Riddler Press.
SEGRE, CESARE (1969) (trans.) *Semiotics and Literary Criticism* The Hague: Mouton, 1973.
SEGRE, CESARE (1974) 'La funzione del linguaggio ne *L'Acte sans paroles* di S. Beckett'. in *Le structure e il tempo* Turin: Einaudi, 253-74.
Semiotica (1978) 24: *Face-to-Face Interaction*.
SERPIERI, ALESSANDRO (1978a) *Otello: l'Eros negato. Psicoanalisi di una proiezione distruttiva*. Milan: Il Formichiere.
SERPIERI, ALESSANDRO (1978b) 'I potesi teorica di segmentazione del testo teatrale'. In Serpieri *et al.* (1978). 11-54.
SERPIERI, ALESSANDRO (1979) 'Retorica e modelli culturali nel dramma'. In *Il Modello della cultura e i codici*. Genoa: GJES, 146-63.
SERPIERI, ALESSANDRO, *et al.* (1978) *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*. Milan: Il Formichiere.
SERPIERE, ALESSANDRO *et al.* (1980) 'Towards a Semiotic Segmentation of the Dramatic Text'. In *Poetics Today* (1980).
SHUKMAN, ANN (1977) *Literature and Semiotics: A Study of the Writings of YU. M. Lotman*. Amsterdam: North-Holland.
SHUKMAN, ANN (1980) *The New Soviet Semiotics*. London: Methuen.
SIMONSON, LEE (1932) 'The Ideas of Adolphe Appia'. In Bentley (1968), 27-50.
SINCLAIR, J. MCH, and **COULTHARD, R.M.** (1973) *Towards an Analysis of Discourse Analysis: The English Used by Teachers and Pupils*. London, OUP.
SLAWINSKA, IRENA (1959) 'Les Problèmes de la structure du

drame'. In *Stil- und Formprobleme in der Literatur*, Heidelberg, 108-13.

SLAWINSKA, IRENA (1978) 'La semiologia del teatro *in statu nascendi*: Praga 1931-1941'. In *Biblioteca teatrale* (1978), 114-35.

SOURIAU, ÉTIENNE (1950) *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques*. Paris: Flammarion.

SRALNAKER, ROBIN (1976) 'Possible Worlds'. *Noûs*, 10. 65-76.

STERN, DANIEL N.. (1973) 'On Kinesic Analysis'. *The Drama Review*, 17, 114-31.

STYAN, J.L. (1971) *Shakespeare's Stagecraft*. Cambridge: CUP.

Sub-stance (1977) 18/19: *Theater in France: Ten Years of Research*

SZONDI, PETER (1956) *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.

THOMAS, JOHANNES (1973) 'Quelques aspects de l'analyse du drame', *Orbis Litterarum*. XXVIII, 319-31.

TODOROV, TZVETAN (1968) 'Introduction'. *Communications*, II: Le Vraisemblable, 1-4.

TRAGER, GEORGE L. (1958) 'Paralanguage: A First Approximation'. In Dell Hymes (ed.), *Language in Culture and Society*. New York: Harper and Row, 274-88.

UBERSFELD, ANNE (1968) 'Structures du théâtre de A. Dumas père, *Linguistique et littérature* (special number: *La Nouvelle Critique)*, 146-56.

UBERSFELD, ANNE (1977) *Lire le théâtre*. Paris: Éditions Sociales

URMSON, JAMES O. (1972) 'Dramatic Representation'. *Philosophical Quarterly*, 22, 333-43.

VAINA, LUCIA (1977) 'Les Mondes possibles du texte'. In *Versus* (1977). 3-12.

VALESIO, PAOLO (1977) '«That Glib and Oylie Art». Cordelia and the Rhetoric of Anti-rhetoric'. *Versus*, 16. 91-117.

VAN DIJK, TEUN A. (1972) *Some Aspects of Text Grammars*. The Hague: Mouton.

VAN DIJK, TEUN A. (1975) 'Action, Action Description and Narrative', *New Literary History*, 6, 273-94.

VAN DIJK, TEUN A. (1976a) 'Pragmatics and Poetics', In Van Dijk (1976b), 23-58.

VAN DIJK TEUN A. (ed.) (1976b) *Pragmatics of Language and Literature.* Amsterdam: North-Holland.

VAN DIJK, TEUN A. (1977) *Text and Context: Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse.* London: Longmans.

VELTRUSKÝ, JIŘI (1940) (trans.) 'Man and Object in the Theater'. In Garvin (1964), 83-91.

VELTRUSKÝ, JIŘI (1941) 'Dramatic Text as a Component of Theater'. In Matejka and Titunik (1976), 94-117.

VELTRUSKỲ, JIŘI (1942) 'Construction of semantic Components'. In Matejka and Titunik (1976), 134-44.

Versus (1977) 17: *Théorie des mondes possibles et sémiotique textuelle.*

Versus (1978a) 19/20: *Semiotica testuale: mondi possibili e narratività.*

Versus (1978b) 21: *Teatro e semiotica.*

Versus (1979) 22: *Teatro e communicazione gestuale.*

VON WRIGHT, GEORG HENRIK (1968) *An Essay in Deontic Logic and the General Theory of Action.* Amsterdam: North Holland.

WATSON, O. MICHAEL (1970) *Proxemic Behaviour: A Cross-Cultural Study.* The Hague: Mouton.

WOODS. JOHN (1974) *The Logic of Fiction: A Philosophical Sounding of Deviant Logic.* The Hague: Mouton.

YNGVE, VICTOR H. (1971) 'On Getting a Word in Edgewise'. *Papers from the Sixth Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society.* 567-78.

المحتويات

4 - المنطق الدرامي

5 - الخطاب الدرامي

جدول الخطأ والصواب

الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب
29	10	التصدر) فالتصدر	التصدير) فالتصدير
30	10	تصدره	تصديره
50	الأخير	«العرض»	العرض (أو «الفرجة»)
60	في النموذج	ع قتالات	ع قنوات
62	16	الصفحة التالية نقدم	الصفحة 60 قدَّمنا
77	الأول	تعرف	نعرف
77	6	(ص. 37)	(ص. 57)
86	6	الخ).	الخ.)،
89	الحاشية (10)	Kınesisıcs	Kınesıcs
132	3	عبر نسقين	عبر ـ نسقيين
143	18	يسمح له	يسمح لهم
144	6	«شَبَه حقيقي»	«الشَبَه الحقيقي»، verisimılitude
146	17	مبادىء فرويدية	مبادىء «فرويد»
152	9	منقطع	متقطع
160	17	«باقل	باقل
164	10	ثورية	تورية
165	14	شبه حقيقي	شبهها الحقيقي
168	6	يمسح	يسمح
169	6	بالفعل	بفعل الإرجاع

الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب
206	6	الخ).	الخ.)،
245	11	يُطلَبُ	يَطّلِبَ
267	10	لفرض	لغرض
276	الأخير	التصويب. وهو كذلك.	التصويب.
276	يضاف سطر جديد،		بيكي: وهو كذلك.
290	9	(Acoustie)	(Acoustic)
291	9	أكثر	أكثر.
296	الترويسة (9)	قوة صافي القول	قوة ما في القول
298، 300، 302، .....310 تصحح الكلمة ذاتها أعلاه.			
305	الحقل 40	صورة زائفة للملك الميت	تحذف الجملة
305	الحقل 41	للملك الملك	للملك الميت
311	الحقل 67 - 69	فارقة للطبيعة	مفارقة للطبيعة
316	الأخير	جذباً	جذّاباً

لم تعد السيمياء، أو دراسة العلامات المولدة للمعاني، غريبة على المكتبة العربية. فقد صدرت في السنوات الأخيرة دراسات وترجمات تناولت النظرية العامة وبعض تطبيقاتها، ولاسيما المتعلقة منها بالشاعرية والسرد. أما فنون العرض عامة والمسرح من باب التخصيص فقد اقتصرت الدراسات الجمالية في معظمها على الإرث التقليدي (من «فن الشعر» لأرسطو إلى «الأورغانون الصغير» لبرشت وغيرهما) السابق لتبلور السيمياء.

ويمكن اعتبار «سيمياء المسرح والدراما» محاولة منهجية جدية لمراجعة نظريات المسرح والدراما وممارساتها القديمة والحديثة، استناداً إلى العلوم الفرعية المتقدمة التي تشكل دعامة هذا العلم الشامل. فمن اللسانية ودراستها للكتابة والتلفظ في المحادثة اليومية وفي الحوار الدرامي، إلى نظرية الأفعال ومعيرتها لمنطق تشكل الأدوار الفاعلة في بنية النص الدرامي الأولية، إلى علم الاتصال وتحليله للأنساق والكودات والعلامات والإشارات والقنوات وغيرها العاملة في العرض المسرحي، إلى مراجعة البنيوية الحديثة للغة المسرحية وتأكيدها على أولية العرض الناجز في حركيته وإيماءاته وأصواته وأضوائه وفضاءاته؛ يسترجع الكتاب مراحل تطور المسرح في شتى الحضارات قديماً وفي التجارب الطليعية المعاصرة ويضع المنهج الأولي الذي يمكن على أساسه أن تتبلور سيمياء خاصة بالعرض كظاهرة قديمة تكتسب ميزات عصر التكنولوجيا من صورة وضوء وصوت.

وفي هذا السياق تأتي الترجمة العربية هذه كمحاولة لإعادة صياغة للمفاهيم المسرحية الشائعة في قالب سيميائي متماسك نسبياً، ولا سيما مفاهيم رواد القرن العشرين أمثال ستانسلافسكي ومايرهولد وكريغ وبرشت وسواهم من رواد الكتابة المحدثين ورواد العروض المتأخرة أمثال هندكيه وفورمان وكانتور وغيرهم.

ويمكن لهذا الكتاب أن يشكل دليلاً للطالب والباحث والناقد والمخرج وغيرهم من المعنيين بفن العرض والدراما في المسرح والسينما والكتابة الدرامية عامة.

رئيف كرم

ص.ب ١١٣/٥١٥٨ بيروت - لبنان
ص.ب 4006 - الدار البيضاء - المغرب
المركز الثقافي العربي

